arta

ANUL XXXI NR. 12/1984

arta

ANUL XXXI NR. 12/1984

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR

Horia Horşia

MACHETA ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Cristinel Trancă — A.A.F., Alexandru Bălan, Mihai Mănescu, Minerva Văleanu, Mihai Popescu-Stoeneşti, Atanase Cartojan

Redacţia aduce mulţumiri artiştilor şi colaboratorilor care ne-au pus la dispoziţie diapozitive în culori şi fotografii

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr, 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ŞERBAN VODĂ 133 — 135, Bucureşti, România.

1 Congresul al XIII-lea, eveniment istoric în viaţa partidului şi a poporului
2 Un grandios şi însufleţitor program de ridicare a României pe noi culmi de progres şi civilizaţie — Eftimie Bârleanu, Marius Butunoiu, Gheorghe Iliescu-Călineşti, Gabriela Manole-Adoc
RESTITUIRI 3 66 de ani de la UnireaTransilvaniei cu Ţara — Tiberiu Alexa
4 Victoria Socialismului
Mihai Mănescu şi arta mozaicului — Horia Horşia
ANIVERSĂRI 6 Ioan Sima şi aspiraţia spre ideal — Negoiţă Lăptoiu
RESTITUIRI 8 Artur Segal inedit în România — Cătălin Davidescu
11 Aurel Băeşu, seducţia peisajului — Valentin Ciucă
13 Vasile Popescu, un criteriu — Ioana Vlasiu
CRONICĂ 16 Vera Marcu — Ion Frunzetti
19 Un medalion Liana Petruţiu — Alexandra Titu
20 Teatrul american azi — Călin Dan
22 Alexandru Ghilduş şi performanţele designului — Gheorghe Vida
24 Vedutele Aureliei Stoie Mărginean — Horia Horşia
MERIDIANE 25 Bienala de la Veneţia, între tradiţiile şi viitorul artelor — Marin Gherasim
28 Jurnalul galeriilor (semnează: Horia Horşia, Andrei Paleolog, Rodica Irimie-Pascu, Cătălin Davidescu)
35 Premiile U.A.P., pe 1983
RESTITUIRI 36 Artistul — însemnări şi schiţe — Ioana Beldiman
36 Jurnal de atelier (fragmente) — Mac Constantinescu
39 Meridiane — Cătălin Davidescu, Elena Vitchevici
40 Cărţi/idei (Paul Rezeanu: Eustaţiu Stoenescu) — Barbu Brezianu

COPERTA I Car, ulei — Ion Dumitriu
IV Instantaneu în timpul execuţiei mozaicului Victoria Socialismului — Mihai Mănescu

1 Le XIIIe Congrès, événement historique dans la vie du parti et du peuple
2 Un grandiose et vivifiant programme d'élévation de la Roumanie sur de nouvelle cimes de progrès et de civilisation — Eftimie Bârleanu, Marius Butunoiu, Gheorghe Iliescu-Călineşti, Gabriela Manole-Adoc
RESTITUTIONS 3 66 annés depuis l'Union de la Transylvanie à la Roumanie — Tiberiu Alexa
4 La Victoire du Socialisme
Mihai Mănescu et l'art de la mosaïque — Horia Horşia
ANNIVERSAIRES 6 Ioan Sima et l'aspiration vers l'idéal — Negoiţă Lăptoiu
RESTITUTIONS 8 Artur Segal inédit en Roumanie — Cătălin Davidescu
11 Aurel Băeşu, la séduction du paysage — Valentin Ciucă
13 Vasile Popescu, un critère — Ioana Vlasiu
CHRONIQUE 16 Vera Marcu — Ion Frunzetti
19 Liana Petruţiu — Alexandra Titu
20 Le théâtre américain aujourd'hui — Călin Dan
22 Alexandru Ghilduş et les performance du design — Gheorghe Vida
24 Les « vedute » d'Aurelia Stoie Mărginean — Horia Horşia
MÉRIDIENS 25 La Biennale de Venise, entre les traditions et l'avenir des arts — Marin Gherasim
28 Le journal des galéries (auteurs: Horia Horşia, Andrei Paleolog, Rodica Irimie-Pascu, Cătălin Davidescu)
35 Les prix de l'Union des arts plastiques pour l'année 1983
RESTITUTIONS 36 L'artiste — notes et esquisses — Ioana Beldiman
36 Journal d'atelier (extraits) — Mac Constantinescu
39 Méridiens — Cătălin Davidescu, Elena Vitchevici
40 Livres/idées (Paul Rezeanu: Eustaţiu Stoenescu) — Barbu Brezianu

COUVERTURE I Chariot, huile — Ion Dumitriu
IV Instantané pendant l'execution de la mosaïque « La Victoire du Socialisme » — Mihai Mănescu

1 XIII-й Съезд, историческое событие в жизни партии и народа
2 Грандиозная и воодушевляющая программа поднятия Румынии на новые вершины прогресса и цивилизации — Ефтимие Бырляну, Марьус Бутуною, Георге Илиеску-Кэлинешть, Габриела Маноле-Адок
ВОЗВРАТ 3 66 лет со дня Объединения Трансильвании со Страной — Тиберьу Алекса
4 Победа Социализма Михай Мэнеску и искусство мозаики — Хория Хоршия
ПРАЗДНОВАНИЕ 6 Иоан Сима и стремление к идеалу — Негоицэ Лэптою
ВОЗВРАТ 8 Артур Сегал впервые в Румынии — Кэтэлин Давидеску
11 Аурел Бэешу, соблазн пейзажа — Валентин Чукэ
13 Василе Попеску, критерий — Иоана Власиу
ХРОНИКА 16 Вера Марку — Ион Фрунзетти
19 Медалион Лиана Петруцьу — Александра Титу
20 Американский театр сегодня — Кэлин Дан
22 Александру Гилдуш и достижения дизайна — Георге Вида
24 Виды Аурелии Стоие Мэрджинян — Хория Хоршия
МЕРИДИАНЫ 25 Биенала в Венеции, между традициями и будущем искусств — Марин Герасим
28 Журнал галерей (подписывают: Хория Хоршия, Андрей Палеолог, Родика Иримие-Паску, Кэтэлин Давидеску)
35 Премии Союза Художников за 1983 год
ВОЗВРАТ 36 Художник — заметки и этюды — Иоана Белдиман
36 Дневник мастерской (отрывок) — Мак Константинеску
39 Меридианы — Кэтэлин Давидеску, Елена Виткевич
40 Книги(Идеи) Пауль Резяну: Эустаций Стоенеску — Барбу Брезяну

ОБЛОЖКА I Воз, масло — Ион Думитриу
IV Во время работы над мозаикой Победа Социализма — Михай Мэнеску

https://biblioteca-digitala.ro

CONGRESUL XIII
EVENIMENT ISTORIC ÎN VIAŢA PARTIDULUI ŞI POPORULUI

PUTEM SPUNE CĂ TOATE DOCUMENTELE PE CARE LE-AM ADOPTAT ÎN DEPLINĂ UNANIMITATE ÎN CONGRESUL NOSTRU SÎNT EXPRESIA VOINȚEI PARTIDULUI, A POPORULUI NOSTRU, CARE, ÎNTR-O DEPLINĂ UNITATE, DOREȘTE SĂ ÎNFĂPTUIASCĂ NEABĂTUT PROGRAMUL PARTIDULUI, SĂ ASIGURE VICTORIA SOCIETĂȚII SOCIALISTE MULTILATERAL DEZVOLTATE ȘI CREAREA CONDIȚIILOR PENTRU TRECEREA LA FĂURIREA SOCIETĂȚII COMUNISTE — A VISULUI DE AUR AL OMENIRII !

NICOLAE CEAUŞESCU

https://biblioteca-digitala.ro

UN GRANDIOS ŞI ÎNSUFLEŢITOR PROGRAM DE RIDICARE A ROMÂNIEI PE NOI CULMI DE PROGRES ŞI CIVILIZAŢIE

« Ultimele două decenii au înregistrat în domeniul sculpturii monumentale un îmbucurător reviriment. Ca urmare a amplelor perspective deschise culturii de întreaga politică a partidului și statului nostru, ca urmare a inițiativelor personale ale tovarășului Nicolae Ceaușescu au fost ridicate numeroase monumente în locuri ale circulației sociale de masă, au fost realizate mozaicuri și fresce pe fațadele noilor edificii industriale, caselor de cultură ale tineretului sau la sediile politico-administrative nou construite în unele capitale de județ, au fost create adevărate ansambluri de sculptură monumentală în cadrul unor importante tabere de creație. Sînt realizări care obligă, în continuare, pe toți artiștii monumentaliști la o sporită exigență față de mijloacele artei lor. Căci, prezentă mereu în mijlocul oamenilor, integrîndu-se ritmurilor orașului modern, arta monumentală impune întruchiparea unor conținuturi de o deosebită însemnătate socială în forme pline de forță expresivă. Sînt necesare ritmuri, armonii capabile să se impună, prin calitatea mesajului transmis, în conștiința maselor. Mai ales acum, în preajma momentului de o deosebită însemnătate pentru întregul nostru popor pe care îl reprezintă cel de-al XIII-lea Congres al Partidului Comunist Român, cred că efortul nostru creator, integrat efortului constructiv al întregii țări, trebuie să contribuie la afirmarea unor importante idei cu valoare social-educativă, să contribuie la concretizarea unor importante teme ale istoriei și contemporaneității noastre, accentuînd asupra expresivității și forței imaginii artistice, a puterii ei de a se adresa direct maselor de privitori ».

eftimie bârleanu

« Trăim o epocă de înflorire cum nu a cunoscut încă țara noastră. Este epoca în care, pe lîngă marile, spectaculoasele realizări înregistrate în toate domeniile de activitate, au apărut numeroase monumente de artă. Sînt tot atîtea semne de răboj pe plaiurile țării; tot atîtea mărturii ale deosebitei dezvoltări culturale pe care au adus-o deceniile de cînd la cîrma țării se află cel mai iubit fiu al poporului nostru — tovarășul Nicolae Ceaușescu. Toate aceste lucrări de artă monumentală sînt de fapt semne cu valoare simbolică ale marilor descătușări de energii petrecute în toate sectoarele vieții noastre, ale marilor izbînzi dobîndite de întregul nostru popor în construirea unei societăți libere, animate de forțele progresului. Iată de ce mi se pare o datorie de onoare a noastră, a tuturor, aceea de a ne cinsti eroii, de a cinsti pe acei care au contribuit și contribuie la ridicarea mărețului edificiu de astăzi al țării. Întreaga mea muncă am închinat-o întruchipării acestor eroi. Eroi ai unei istorii zbuciumate, eroi ai unor cauze drepte, oameni care nu au pregetat să-și pună viața în slujba realizării idealurilor de bine și frumos ale poporului nostru ».

marius butunoiu

« În epoca noastră conceptul de artă monumentală a căpătat noi caracteristici, și-a îmbogățit conținutul de idei și simboluri. Totodată, dezvoltarea și modernizarea arhitecturii urbane au făcut ca tratarea și rezolvarea plastică a monumentului să se modifice, să capete alte proporții și dimensiuni. O deosebită importanță o are în prezent amplasarea monumentului de sculptură în noua sistematizare a marilor artere rutiere și a zonelor construcțiilor industriale. Căci un monument este pus în adevărata sa valoare și reușește să transmită mesajul social-istoric și cultural-educativ numai atunci cînd se realizează o perfectă simbioză între simbolurile, semnificațiile sale și ansamblul arhitectural din mediul înconjurător. Cunoscînd realizările anterioare, artistul plastic de azi este dator să filtreze prin ființa sa realizările și înfăptuirile epocii pe care o trăim, să ajungi la acele simboluri cu adevărat reprezentative pentru societatea noastră, pentru munca eroică și înfăptuirile minunatului nostru popor ».

gh. iliescu-călinești

« Realitățile zilelor noastre oferă, prin amploarea lor, prin ritmul constructiv, prin dinamica lor subiecte bogate care, cernute prin filtrul creației în condițiile unei susținute exigențe privind calitatea plastică, se întorc la public învestite cu sentimente și mesaj.

Mesajul artei este bucuria, este pacea, este un sentiment tonic ce ne îndeamnă în muncă la realizări pe măsura epocii pe care o trăim. Să nu uităm însă că arta plastică înseamnă și poezie. Pentru mine, arta este de neconceput fără poezie — o poezie a formelor, a liniilor și chiar a subiectului. O poezie care trebuie să răzbată și din formele, din volumele unei lucrări de artă monumentală în care preponderent este simbolul. Simbolul dă posibilitatea exprimării cu elemente puține a unui conținut bogat, fiindcă simbolul înseamnă esențializare, largă cuprindere ideatică într-un gest, într-un personaj sau formă încărcată de semnificații. Sculptura modernă și mai ales sculptura monumentală recurg foarte des la simbol, deoarece este cerut de legile compoziției. Nu putem realiza un simbol, de exemplu, dacă ridicăm sus, pe coloană, un grup de oameni. Simbolul înseamnă în primul rînd idee și ea trebuie exprimată printr-o formă sau siluetă simplă, clară, convingătoare. Această idee va cuprinde și va justifica scenele modelate, de pildă, în cazul unui monument, în basorelief.

Un exemplu concludent care simbolizează patria este însuși tricolorul. Trei culori asociate — roșu, galben și albastru — definesc atît de elocvent prezent, trecut și viitor, identitate și aspirație. În cazul unui monument, ne aflăm în fața aceleiași concentrări a ideii reprezentative prin simbolul care generalizează lăsînd funcția epică, narativă, compozițiilor în basorelief care permit desfășurări spațiale ale momentelor evocate.

Elanul artistului creator, dragostea și respectul pentru profundul umanism al tradiției spiritualității românești sînt un sprijin substanțial, permanent în abordarea temelor majore ale istoriei și contemporaneității. Teme prin care exigența și măiestria artiștilor să-și spună cuvîntul pentru a dărui țării noi opere care să se adauge cu cinste patrimoniului național și care să vorbească posterității despre arta și cultura epocii în care trăim. »

gabriela manole-adoc

https://biblioteca-digitala.ro

66 de ani de la unirea transilvaniei cu țara

despre viața artistică

tiberiu alexa

Documentele Congresului al XIII-lea al P.C.R., acest for suprem dătător de ştiinţifice directive ale armonioasei dezvoltări sociale, cuprind în bogatul lor mănunchi de idei directoare şi obligaţia restituirii drepte a evenimentelor istorice — politice, sociale, culturale — mai îndepărtate ori mai apropiate în timp, dar de o specifică pondere pentru unitatea de stat a românilor, cadrul de drept şi de fapt al evoluţiei şi transformărilor revoluţionare parcurse etapă cu etapă spre epoca actuală, epoca Ceauşescu. Cercetarea lor nu înseamnă numai restituirea istoriei, ci şi valorificarea ei de pe poziţiile avîntate ale contemporaneităţii. Un loc important între momentele de frunte ale istoriei noastre moderne îl constituie Unirea Transilvaniei cu Ţara, eveniment pe care se cuvine să-l rememorăm la a şaizeci şi şasea sa aniversare.

După ce justiţiarul an 1918 marca o definitivă piatră de hotar în devenirea istorică a neamului românesc, Patria reîntregită avea să pornească la munca de refacere şi consolidare a noilor sale structuri economice, sociale şi culturale puternic marcată de consecinţele unui război plin de sacrificii, de dureroase pierderi materiale şi umane dar întărită prin împlinirea secularului ideal de unitate naţională. Ambiţii mari, pe măsura marelui moment istoric, au fost aşezate atunci în faţa comandamentelor menite să dea formă şi conţinut dezvoltării ţării. Idealurile de progres şi modernitate veneau să prezideze cu demnitate demersurile celor mai autorizate şi lucide personalităţi politice şi culturale. Cînd *Hotărîrea* de la Alba Iulia a Marii Adunări Naţionale trasa între principiile fundamentale ale noului stat român « Deplină libertate naţională pentru toate popoarele conlocuitoare. Fiecare popor se va instrui, administra şi judeca în limba sa proprie prin indivizi din sînul său . . . »[1], pentru prima oară în zbuciumata istorie politică şi social-culturală a Transilvaniei principiul egalei îndreptăţiri şi al deplinei egalităţi indiferent de naţionalitate era instituit ca normă de drept oficială. Consecinţele fecunde ale acestei atitudini democratice sînt poate cel mai accesibile în domenul culturii, şi cu o relevanţă deosebită în destinul artelor plastice transilvănene. În acest perimetru, deloc favorizat, de altfel, de contextul economic şi social propriu unor ani în care cei ce deţineau puterea politică şi financiară s-au angajat rar şi cu mare dificultate la acţiuni de sprijin şi eforturi materiale majore, tocmai altruismul, deplina înţelegere, spiritul de colaborare şi solidaritate, dăruirea personală dusă la sacrificii, dar şi orgoliul ori bucuria realizării faptului de artă autentică au fost argumentele care veneau să ofere Transilvaniei, pentru întîia dată, şansa de a impune în istoria culturii o adevărată generaţie de artişti proprii. Este poate una din cele mai însemnate consecinţe ale noului climat clădit pe principiile *Hotărîrii* de la Alba Iulia. Concretizată într-o impresionantă galerie de autorităţi artistice, ea însumează nume de primă mărime în dicţionarul plasticii româneşti interbelice, de la Romul Ladea la Aurel Popp, de la Tasso Marchini, Nagy Imre, Alexandru Pop, Rodica Maniu, Nagy Istvan, Hans Eder, Catul Bogdan, Emil Cornea la Iandi David, Elena Popeea, Eugen Pascu ,Mattis-Teutsch, Corneliu Medrea, Iosif Fekete, Ferenczy Noemi, Anastase Demian, Alexandru Szolnay, Nicolae Brana, Sabin Popp ş.a. Desigur, simpla indexare nu vrea şi nici nu poate fi un argument hotărîtor, deşi, în definitiv, ca în orice domeniu, şi aici cifra statistică are propria ei putere de convingere. În plus, dincolo de aceste valori de primă mărime există un contingent cu mult mai numeros al aşa-zişilor creatori de mîna a doua, artişti a căror creaţie, oarecum mai modestă nu trebuie în nici un caz ignorată. Marile mutaţii din plastica transilvăneană de după Unire ţin însă în primul rînd de ordinea structurală a realităţilor ce au cunoscut schimbări generale după 1918. Amintita cifră statistică nu este altceva decît tocmai consecinţa lor firească şi fericită.

În 1925 Lucian Blaga abserva cu pertinenţă că, anterior, « Ardealul niciodată n-a fost sărac în talente, dar, din lipsă de şcoală aceste talente au căzut repede în diletantism iremediabil sau au apucat drumul ispititor şi plin de curse al străinătăţilor »[2].

De altfel nu doar instituţia de instruire artistică a lipsit Transilvaniei ci însuşi climatul capabil să ofere actului artistic altă perspectivă decît cea a luxului social destinat unui consum de cele mai multe ori exotic sau snob. A lipsit, în consecinţă, o mişcare artistică proprie, la fel şi forme organizatorice autonome. Asta în ciuda unor eforturi locale, cel mai adesea modeste — expoziţii, ateliere efemere. rare lucrări de artă monumentală sau de for public, activitatea mai întotdeauna anonimă a unor pictori itineranţi (fenomene ce pot şi trebue să intereseze, de altfel, cel puţin o istorie culturală şi a mentalităţii), dar mai ales contrar potenţialului artistic real certificat de personalităţ de rezonanţă ce s-au ridicat de pe aceste meleaguri, bunăoară bănăţenii Nicolae Popescu, Ion Zaicu, maramureşanul Holloşi Simion Corbul, clujenii Carol Popp de Szathmary, Székely Bertalan, Nicolae Barabás, braşoveanul Mişu Popp, sibienii Octavian Smigelschi, Arthur Coulin ş.a. Chiar dacă experienţele încercate de Holloşi la Baia Mare, mai apoi la Teceu, reprezintă momente de mare deschidere dincolo de plusul de atenţie de care pare să se fi bucurat arta plastică tocmai sub impactul acestora, datele problemei rămîn în esenţă neschimbate. Faptul că iniţiativa particulară nu a cîştigat adeziunea unor oficiali sau potentaţi puţin permeabili la destinul autonom al artei autentice, aceştia preferînd să cultive pe mai departe (fapt relevant) şi aproape exclusiv portretul familial de comandă, explică, fără îndoială, de ce artele plastice moderne nu au cunoscut în Transilvania anterioară anului 1918 o difuziune reală. Ca o consecinţă firească, impactul lor social a avut urmări modeste. Prefaţînd şi deschiderea plasticii interbelice ardelene către adevărata modernitate pe care avea să o exprime cu accente nu de puţine ori militante şi întotdeauna sub patronajul unei sensibilităţi umaniste de profunzime[3], principiile enunţate la Alba Iulia veneau să aducă în peisajul cultural transilvan un aer proaspăt şi o incomparabilă toleranţă faţă de marile valori contemporane. Este deci firească adevărata explozie de manifestări expoziţionale ce s-au succedat într-un ritm mereu mai alert. După startul dat la Cluj, în 1921, prin binecunoscutul « Collegim Artificum Transylvanicorum », toate centrele ardelene importante cunosc o reală efervescenţă creatoare şi de deschidere către public. Clujul, Sibiul, Braşovul, Timişoara, Baia Mare, Aradul, Oradea găzduiesc repetate personale şi colective, declanşînd astfel o emulaţie fără precedent. Dar poate cel mai fidel « barometru » al noului climat îl constituie repetatele tentative de asociere. În 1920 ia naştere la Oradea « Cenaclul celor trei Crişuri », în 1922 se constituie la Timişoara « Asociaţiunea bănăţeană de arte frumoase », în 1924 sînt recunoscute oficial « Statutele Asociaţiei pictorilor băimăreni » (pentru ca în 1937, în urma unor dispute locale, să ia fiinţă «Societatea artiştilor plastici din Baia Mare »); în 1925 ASTRA îşi lărgeşte cadrul printr-o secţiune artistică; în sfîrşit, plasticieni de naţionalitate maghiară întemeiază « Breasla Nicolae Barabás » (Barabás Miklos Céh). Şi citarea unor asemenea strădanii poate continua. Localităţi mici, unde altădată faptul artistic era o ilustră absenţă sînt acum martorele unor merituoase eforturi, datorate. ce-i drept, iniţiativelor unor plasticieni conduşi mai degrabă de idealul luminării, bunăoară la Dej, Sighetu Marmaţiei, Orăştie, Blaj, Simleul Silvaniei, Sîngeorz, etc. Acute imperative organizatorice, nevoia solidarizării practice determină convocarea, la Baia Mare, în 1936, a « Congresului artiştilor plastici din Ardeal şi Banat ». Într-o asemenea atmosferă efervescentă şi frămîntată, în care sînt căutate soluţiile apte să contribuie la dezvoltarea continuă a artei şi sub aspectul funcţiei sale de factor social modelator, alte două mari expoziţii reunesc din nou la Cluj creatori din întregul Ardeal, în 1930, şi apoi în 1939 cu ocazia sărbătorilor ASTREI. Ca niciodată pînă atunci, presa comentează în spaţii generoase marile sau mai modestele evenimente plastice, publice sau de atelier. De acum se consacră rubrici permanente şi condeie demne de statutul de critici de artă, între care se disting Vilhelm Beneş, Emanoil Bucuţa, Lucian Blaga, George Oprescu, Vásárhely Z. Emil, Emil Isac, Dimitrie Şeptilici şi alţii. « Patria », « Tribuna », « Aurora », (la Oradea), « Societatea de mîine ». « Pásztortüz », « Kornuk », « Boabe de grîu », « Gîndirea », « Ellenzék », « Astra » (la Sighetu Marmaţiei), « Nord-Vestul » (la Baia Mare, Satu Mare, apoi la Cluj) şi mai toate periodicele judeţene au contribuit prin cronicile lor la asanarea şi apoi la mobilizarea unui climat public tot mai favorabil fenomenului plastic modern. Cititorul, consumatorul potenţial avea în sfîrşit la îndemînă instrumentele de îndrumare şi educaţie într-un domeniu care pînă mai ieri îi fusese aproape străin. În mod firesc, deci, publicului larg aveau să-i devină tot mai familiare forme de expresie plastică perfect adecvate modernităţii, chiar dacă, în achiziţii, preferinţele largi se deplasau către producţii modeste, mai accesibile, cum era peisagistica tradiţionalist-« pleinair »-istă de factură aşa-zis « băimăreană ». Dar, oare, în felul său, nu este şi acesta un simptom al apetitului pentru artă? Iată cîteva chestiuni de cert interes ce pot reţine cu folos atenţia unui cercetător al gustului public şi al mentalităţii consumatorului de artă din epocă. De altfel, dacă istoria evenimenţială a manifestărilor acelor ani, extrem de bogată, îşi aşteaptă deocamdată un comentator avizat, în măsură să o abordeze de pe poziţiile unei interpretări globale, nu este mai puţin adevărat că marile evenimente şi fenomene petrecute între cele două războaie sînt evidente. Între acestea un loc de frunte îl ocupă interesul constant manifestat de autorităţile ministeriale de la Bucureşti pentru mişcarea plastică ardeleană, ca de altfel şi pentru cele din domeniul teatrului, muzicii şi literaturii. Pe vremea mandatului lui Octavian Goga, apoi al lui Alexandru Lapedatu, la Ministerul Artelor, s-a dus o adevărată campanie de stimulare şi sprijinire . fenomenului cultural-artistic ardelean, dar şi pentru fuzionarea rapidă şi firească a potenţialelor creatoare din teritoriile reunificate cu forţele artistice din Patria mamă. Astfel trebuie înţelese proiectele de reorganizare a centrului artistic băimărean elaborate de Ipolit Strâmbu şi Aurel Popp în 1920, bursele acordate studenţilor « beleartişti » de la Bucureşti, Iaşi, Cluj pentru susţinerea coloniilor de vară organizate tot la Baia Mare, alte asemenea burse acordate unor doritori neîncadraţi în învăţămîntul artistic de stat precum şi cele oferite unor tineri ardeleni pentru specializare în străinătate. Cea mai însemnată iniţiativă cu sprijin oficial avea să fie însă fondarea Şcolii de Arte Frumoase de stat la Cluj, în 1925. Această instituţie venea să împlinească absenţa de pînă atunci a unui învăţămînt artistic de stat în Transilvania, întregind astfel paleta amintitelor mutaţii structurale petrecute aici după 1918. Urmările lor fireşti îşi află expresia fidelă în particularităţile creaţiilor artiştilor de primă mînă. Dincolo de un tablou monografic, în care numele lui Romul Ladea, Hans Eder, Aurel Popp, Aurel Ciupe, Alexandru Ziffer, Corneliu Medrea, Petre Abrudan, Alexandru Szolnay, Ion Vlasiu, Iosif Klein, Mattis-Teutsch beneficiază deja de validarea ştiinţifică, este esenţială sublinierea marilor deschideri marcate de plastica acelor ani. Dialogul cu modernitatea s-a sprijinit pe contacte — dintre cele mai fecunde în consecinţe — cu marile adevăruri valori europene, după cum şi recursul la tradiţie s-a materializat într-o asimilare lucidă, firesc acordată spiritului epocii şi temperamentelor personale. Faptul că unii s-au orientat spre lecţiile impresionistă sau postimpresionistă (Rodica Maniu, Emil Cornea, Francisc Gall, Alexandru Szolnay, Teodor Harşia), alţii au preferat sugestiile expresionismului (Aurel Popp, Alexandru Ziffer, Iandi David, Eugen Pascu, Nagy Istvan, Hans Eder), ataşamentul unora faţă de monumentalul expresiv de extracţie post « rodin »-iană (Romul Ladea, Corneliu Medrea) sau la rafinamentele de sorginte secesionistă (Eugen Szervatius, Ferdinand Gallas, Ferenczy Noemi, Didie Melroe), în sfîrşit relecturarea — într-un spirit liber dar pertinent, adesea spectaculos prin soluţiile constructive ori cromatice — a tradiţiilor de origine postbizantină (Sabin Pop, Anastase Demian) şi a celor de esenţă populară (Tasso Marchini, Traian Bilţiu Dăncuş), dialogul cu Bauhaus-ul întreţinut de o parte a grupului de la « Kornuk », sînt tot atîtea fragmente (decupate didactic, de altfel) într-o realitate mentală şi stilistică dinamică, complexă, prezidată în cvasitotalitatea exemplelor de o asimilare personală a modelelor avute în vedere. Mai trebuie să adăugăm că această « indexare », corectă numai pînă la un punct, suportă amendamentele presupuse de o mişcare la fel de liberă a fiecărui creator în parte, îndreptată şi spre alte alternative stilistice adiacente, astfel încît încadrarea lor strictă într-un curent anume este de-a dreptul imposibilă. Şi faptul acesta are o semnificaţie majoră. Fără să fi fost rostită vreodată ca atare, formula « fără tipare » pare să exprime cel mai fidel o atare dinamică şi libertate aparent deconcertantă. Esenţial este că ea nu trădează un spirit eclectic. Dimpotrivă, aici se ascund termenii explicativi ai acelor căutări care, refuzînd canonul procustian, şi-au propus mai mereu identificarea drumului spre exprimarea personală.

Într-un asemenea context nou, pe care anii de tristă amintire ai dictatului de la Viena au apăsat dureros dar n-au reuşit — şi nici nu puteau — să-l dizloce, arta de după Eliberare avea să găsească o bază solidă, continuată şi dezvoltată — dincolo de excesele doctrinar-dogmatice — conform noilor aspiraţii şi comandamente ale societăţii socialiste. Climatul şi faptele artistice dintre războaie clădite într-o perfectă unitate a evoluţiei culturii naţionale îndeosebi prin altruismul, puterea de sacrificiu şi dăruirea personală a artistului şi-au putut găsi fireasca împlinire în condiţiile inaugurate de actul de la 23 August 1944, moment istoric din nou justiţiar, care readucea în fruntariile ţării Ardealul de Nord în numele legatului de veacuri pecetluit definitiv în iarna lui 1918 la Alba Iulia şi deschidea perspectivele miraculoase şi riguros ştiinţifice ale epocii Ceauşescu, ale construirii socialismului multilateral dezvoltat şi înaintării României spre comunism.

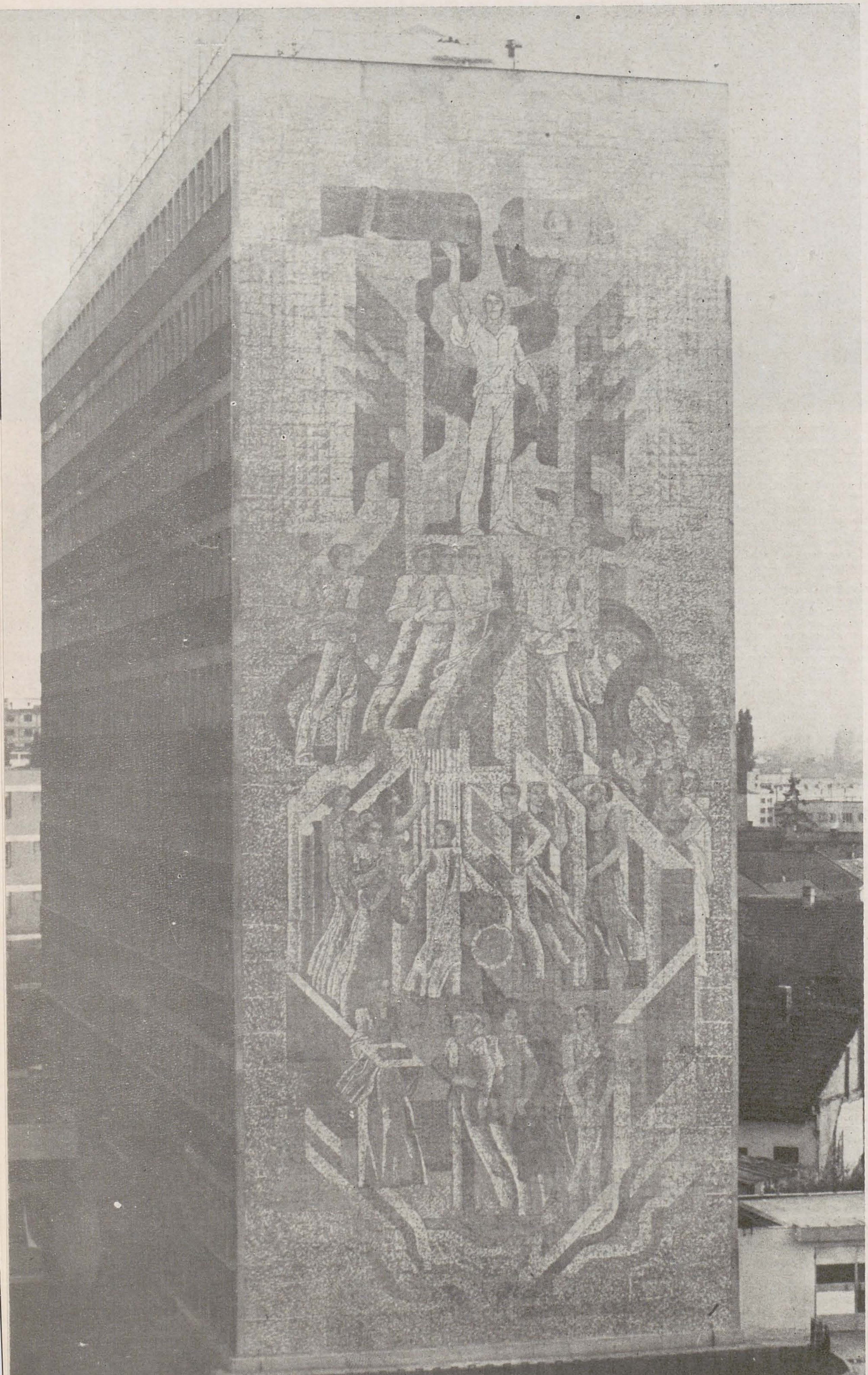
---

[1] Cf. Ştefan Pascu, *Marea Adunare Naţională de la Alba Iulia*, Cluj, 1968, anexa III, p. 405: *Hotărîrea Unirii Transilvaniei cu România*, § III

[2] Lucian Blaga, *O şcoală de arte frumoase*, în « Adevărul literar şi artistic », 6 decembrie 1925.

[3] Vezi mai pe larg prezenţa şi caracteristicile plasticii ardelene interbelice, în special a celei clujene, la Mircea Ţoca, *Sase decenii de plastică românească militantă*, Cluj-Napoca, 1981, pp. 59—191; vezi şi Negoiţă Lăptoiu, *Incursiuni în plastica transilvană*, Cluj-Napoca, 1981, p. 70 sqq.

https://biblioteca-digitala.ro

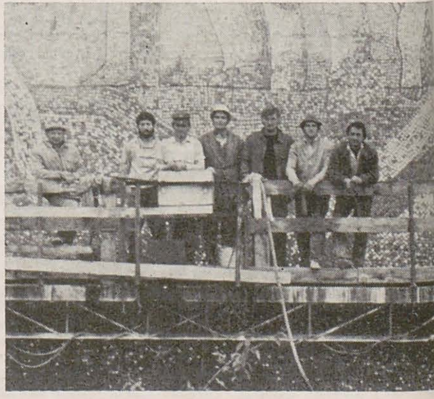


victoria socialismului

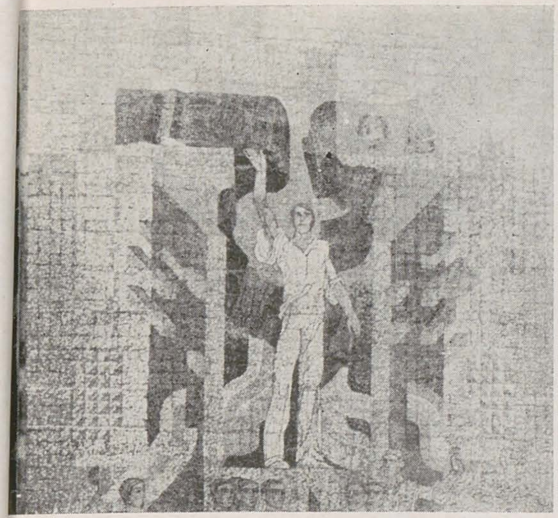
mihai mănescu și arta mozaicului

horia horșia

Zeci de mii de arădeni care trec zilnic, spre locul lor de muncă, pe calea Aurel Vlaicu, se întîlnesc, la intrarea în piațeta gării orașului, cu una dintre cele mai recente lucrări de artă monumentală: « Victoria Socialismului » (sau « Eroismul clasei muncitoare »), amplasată pe imensa fațadă laterală a sediului administrativ al fabricii de vagoane. Impactul fixează imaginea pe retina trecătorului prin simplitatea ei elocventă, pentru ca reverberațiile cromatice, captivant variate sub razele soarelui ori în penumbrele înserării, să prelungească în amintire ecourile întîlnirii. Obținînd comanda acestui mozaic — după o apreciabilă experiență în domeniu (acumulată succesiv prin realizarea unor lucrări de artă monumental-decorativă, individual sau în colectiv, la Brăila, Slobozia, Jilava) — Mihai Mănescu era conștient de problematica, diferită de ceea ce crease mai înainte, pe care i-o impunea mozaicul de la Arad (cel mai înalt din cîte cunoaștem la noi, 35,00/14,45 m), pe o temă cu caracter politic militant ce pretinde o adecvată și convenabilă subordonare a concepției, viziunii și mijloacelor artistice. I-a fost necesară (și nu numai utilă) experiența picturală (la ultima personală Mănescu a expus pictură), dar mai ales aceea de grafician (afișist, machetator, ilustrator etc.) exersat și avizat în vehicularea imaginii și a implantării ei percutante (figură/fond) într-un spațiu dat, aici eminamente social și urban, pe care imaginea însăși îl ia în posesie transformîndu-l în propriul ei cîmp de acțiune. Pentru orice monumentalist reușita unei atari întreprinderi înseamnă o performanță. Lucid, rațional, Mihai Mănescu

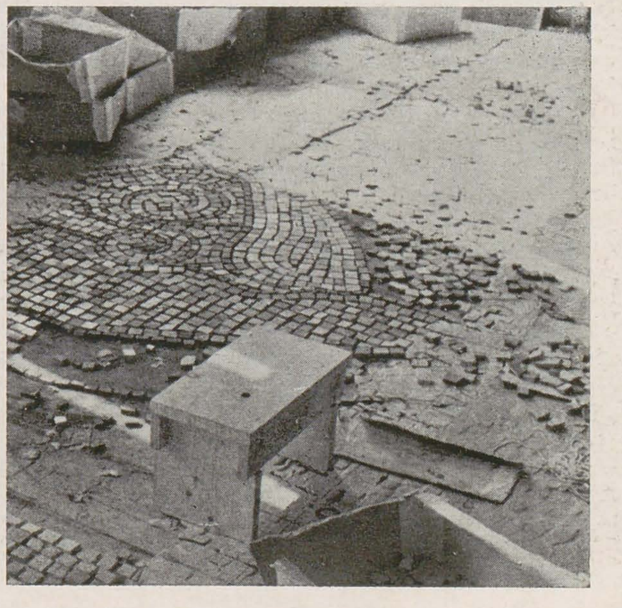


https://biblioteca-digitala.ro



a optat pentru o soluție compozițională îndrăzneață, pe *verticală*. Astfel concepută, imaginea se citește și se reține cu ușurință — independent de disponibilitatea de moment a trecătorului —, deopotrivă din imediata apropiere ca și de la o distanță de cîteva sute de metri. Faptul se datorește integrării organice a compoziției în structura elansată a patrulaterului fațadei de suport, în așa fel încît elementele componente ale imaginii și articularea lor în ansamblu îi apar privitorului ca participînd, în spiritul funcțional al unui *ordin clasic*, la structura arhitecturală a clădirii. Integrarea elementelor componente (semne simbolice, mai ales geometrizante, și configurări de personaje, de asemenea cu înțelesuri simbolice) este accentuată pe de o parte de iluzia unui ușor relief al imaginii, pe de alta de omogenitatea construirii ei. Sugestia reliefului rezultă din combinarea armonioasă a procedeelor grafice și picturale proprii (sau adecvate) tehnicii artistice a mozaicului. Mihai Mănescu a evitat capcana virtuților decorative ale culorii plate, urmărind să obțină, pe întreg cuprinsul compoziției o permanentă vibrație rezultînd din juxtapunerea taselelor de gresie. În același timp, dispunerea taselelor într-o creștere riguros geometrică, în conformitate cu un grilaj regulat (mai de grabă de cît un caroiaj), « modulul » acestuia constituindu-l o porțiune patrată (de dimensiuni 0,33 × 0,33 m), a asigurat un control permanent al organizării materialului, a contrastelor și vibrației cromatice, deopotrivă a creșterii logice a compoziției în conformitate cu proiectul verificat și corectat pas cu pas, în sensul omogenității imaginii. Verificarea și controlul erau impuse mai ales de expresia operei în stadiu definitiv care solicita pe parcursul execuției, cînd întărirea conturelor și a formelor, cînd atenuarea lor, cînd creșterea, cînd descreșterea dimensiunilor (dacă la baza lucrării un personaj are înălțimea de 5 m, în partea superioară personajul are 7 m), ținînd seama de faptul că desfășurarea compoziției pe înălțime de 35 m pretindea asigurarea unei lecturi logice, convenabile, corespunzătoare. Principiul în temeiul căruia a acționat artistul cu obstinată rigoare a fost dialogul susținut, permanent cald/rece și închis/deschis, eficient pentru materialul utilizat și pentru paleta lui cromatică. Principiul este aplicat în viziunea cromatică de ansamblu a lucrării — brunurile sînt preponderente la bază, albastrurile în partea ei superioară (corespunzător și relației sol-văzduh), dar este activizat, de asemenea, pe tot parcursul compoziției. Brunurile (predominante în general) sînt vibrate prin juxtapunerea unor griuri verzui sau a unor ocruri verzui, în timp ce un roșu-violet rece este vibrat prin brunuri. S-ar putea spune că Mihai Mănescu a practicat o sinteză cromatică de tip neo-impresionist sau (dacă avem în vedere și experiența sa de grafician), modalitățile de utilizare a paletei în grupuri de tetracromii proprii offset-ului. Paleta cromatică are un rol important, nu, însă, autonom sau de protagonist. Ea constituie propriu-zis « materia » de construcție, iar construcția vizează articularea, în emisiunea unui limbaj logic, coerent și clar, a mulțimii de semne simbolice. Purtătorii principali ai semnelor și semnificațiilor sînt figurile, personajele umane. Personajele sînt grupate, evident, convențional, în vederea exprimării unei apoteoze, ritmic și ascendent realizate, dar ele au, prin construcție, ținută, gest, comportamentul natural, am spune optimist, al condiției noastre umane. Realizarea armonioasă a ascensiunii apoteotice a pretins, în același spirit al firescului, atenuarea exprimării simbolice, în sensul unei implicări, al unei interiorizări substanțiale și nu al unei exteriorizări retorice care ar fi subminat grandoarea prin grandilocvență. Este meritul autorului de a fi interpretat în felul acesta tema dată imprimînd interpretării substanță și expresie artistică. Sensul eroic, apoteotic nu se bazează atît pe « subiectul » compoziției, cît pe mișcarea ascensională a formelor ei. Fără a impieta asupra verticalității, compoziția prevede, din punct de vedere formal, o suprapunere, o succesiune de vreo trei registre sau, mai degrabă, devenirea lor ascensională spre un obiectiv urmărit. În cursul acestei deveniri, este sesizabilă succesiunea ritmurilor de forme ample, relativ geometrizate, ce fac posibilă reprezentarea unor personaje care defilează, configurarea unor activități specifice orașului (ale industriei arădene) sau a unor teme general-umane — tinerețe, maternitate, dăruire, ospitalitate, pentru ca în momentul culminant, în care structurile geometrice se împuținează, se atenuează, să apară figura muncitorului simbolizînd resuscitarea vieții, renașterea permanentă și aspirația spre deschiderile orizontului de azur senin. Virtuțile taselelor de gresie mată, semimată și lucioasă (colorată în masă sau glazurată) permit înveșmîntarea întregii imagini într-o baie captivantă de lumină — lumina încorporată și restituită, transmisă ambianței exprimînd viața însăși a acestei opere, metaforă a existenței noastre contemporane.

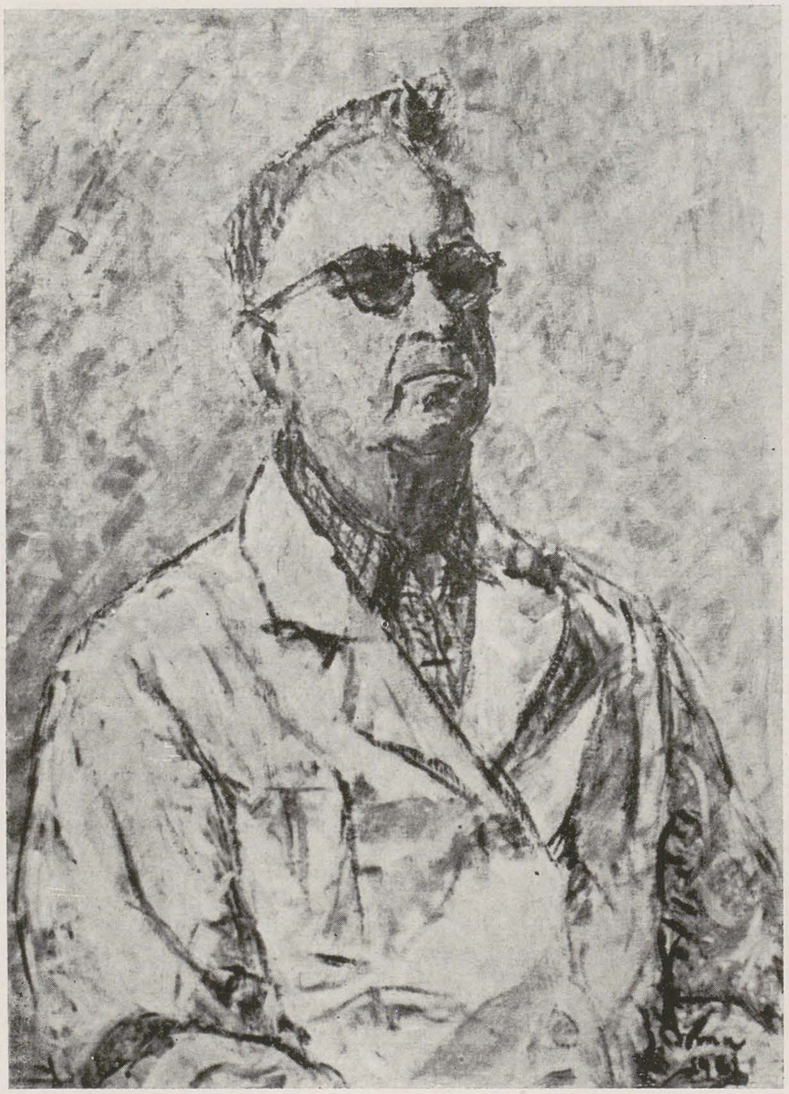
Victoria Socialismului, mozaic din gresii, de Mihai Mănescu (lucrarea în situ și momente, etape, instantanee — cu detalii — de la proiectare, la execuție și montare)



https://biblioteca-digitala.ro

ioan sima și aspirația spre ideal

negoiță lăptoiu



Cu o luciditate și o prospețime a cugetului și simțirii demne de invidiat, maestrul Ioan Sima a depășit pragul vîrstei de 85 de ani. Fiu al plaiurilor sălăjene, născut în 19 decembrie 1898 la Pericei, se va îndeletnici inițial cu preocupări de jurist, ajungînd prin anii '30 la o apreciată reputație publică. Dar în sferele subterane ale ființei bîntuia o nestăvilită sete de culoare care avea să-l frămînte cu atîta ardoare încît va opta în cele din urmă pentru un destin de pictor.

O familiarizare cu limbajul specific asocierilor cromatice încercase încă din 1922 în atelierul clujeanului Ács Férenc și patru ani mai tîrziu la Viena unde beneficiază de îndrumarea lui J. Frölich, pentru ca în vara anului 1930 să frecventeze Academia « Grande Chaumière » din Paris. Apare și șansa de a se împrieteni cu Anastase Demian (profesor la Școala de arte frumoase din Cluj) care-i încurajează preocupările, oferindu-i și prețioase îndrumări.

În jurul anului 1930 Ioan Sima exersa în sfera unui realism tradițional, cu respect pentru soliditatea formei și sobrietatea gamei cromatice. Va picta îndeosebi portrete (cu personaje din cercul intim), dar și peisaje și naturi statice, rezolvate cu simț al compunerii și dozării nuanțelor, cu treceri subtile între umbre și lumini. Încurajat de cei din jur va organiza o primă expoziție personală la Cluj, în 1935, presa vremii recunoscîndu-i « sugestivitatea portretelor », un « suflu fin, liric » desprinzîndu-se din peisaje și naturi statice.

Colorist cu generoase resurse Sima desăvîrșea cu calm și subtilitate noi lucrări, de o calitate a facturii care-l impune între energiile artistice ale perioadei interbelice, trei pînze fiindu-i integrate în sugestiva sinteză plastică ardeleană organizată sub auspiciile « Astrei » la Cluj, în 1939. Cu acea ocazie V. Beneș va consemna în paginile revistei « Gând românesc »: « Ioan Sima e un pictor de o curioasă sensibilitate, cu realizări uneori surprinzătoare, cu o înțelegere pentru psihologia reprezentată grafic a modelelor și mai ales cu un sentiment pictural al naturii ». Argumente din această fază a creației, întemeiată pe solide și prețioase împăstări desprinse din tradiția frescelor și cu străluciri de smalț afine ceramicii populare românești, se păstrează în cîteva colecții muzeale și particulare, dar mare parte din ele au fost distruse ca urmare a unui bombardament la Timișoara (1944).

Încă din primii ani postbelici pictorul Sima — revenit de la Timișoara la Cluj — participă la importante expoziții de grup și colective, afirmîndu-și tot mai pregnant individualitatea. În portretistică sesizăm fina întruchipare a psihologiei personajelor, redate adesea în ipostaze de o sobrietate ușor hieratică. Excelează în acest sens « Portretul prof. Iuliu Hațieganu » și « Autoportretul » din 1961 (ultimul în patrimoniul Muzeului de artă din Cluj-Napoca), unde conture ferme imprimă volumelor rigoare și monumentalitate.

Cînd a pictat peisaje și naturi statice, un remarcabil simț al măsurii și echilibrului a ordonat dispunerea spațială a motivelor în ritmuri lineare și cromatice. Bazată tot pe armonii grave, telurice, paleta cunoaște și în această a doua etapă a creației, prelungită pînă prin anii 1964—65, nuanțările, stingerile treptate care epuizează unei tente întreaga posibilitate a modulării. De exemplu, în peisajul « Pe malul Someșului » (1954), brunurile — de o fascinantă mobilitate — sînt înconjurate de vaporozități de albastru spre griuri perlate. Într-o ipostază hibernală (« Someșul iarna » — 1955) spațiul este cuprins de o boare argintie, imaterială, ce se

https://biblioteca-digitala.ro

Crizanteme ruginii, ulei

strecoară printre siluetele pomilor sugerați prin tușe de brunuri prelungi, de-un elegant grafism.

În temeiul unei experiențe asimilată organic, după cea de a doua expoziție organizată în Capitală (1964) Ioan Sima pictează în spiritul unei viziuni mai libere și degajate, alcătuite din scînteieri solare și simplificări, cu unele afinități în stilistica extrem orientală. Permanent figurativă imaginea pictată se aerează și cîștigă în sintetism prin fuziunea culorii cu lumina. Prin dispariția umbrelor suprafața se înseninează, devenind incandescentă, explozivă. Pensulația apelează la tonuri pure, dispuse pe pînză cu nerv și spontaneitate.

Față de perioada anterioară cînd intensitatea armoniilor cromatice degaja o « căldură vuillardiană », probată de multe lucrări precum « Casă la Pericei », « Parcul orașului Cluj » — 1956, « Crizanteme tîrzii » — 1957, « Colecție de tablouri » — 1960 ș.a. (amănunt sesizat și de Francis B. Conem în « L'amateur d'art », Paris, 1969) în acești ultimi ani de creație frapează economia modalităților stilistice, bazate pe eleganța unor contururi trasate pe suprafața pictată cu măiestrie, accentele de culoare apărînd ca niște scînteieri ce vitalizează dansul liniei.

Caracteristic și definitoriu pentru întregirea personalității pictorului clujean sînt în ultima vreme tot mai numeroase portrete, desăvîrșind (într-o viziune epurată de anecdoticul narației) preocupări manifestate constant pe parcursul întregii creații. Doar prin cîteva atingeri de penel sînt prefigurate siluete cu o extrem de particulară tratare a amănuntelor fizionomice: ovalul feței, gura lineară, nasul și acei ochi inconfundabili, cu hașuri decorative peste pupilele dilatate, privind franc, evocînd puritate și noblețe spirituală (« Cap de copil », « Portret de țărăncuță », « Studentă », « Corina », « Autoportret cu paletă » etc).

Aspecte edificatoare ale acestei opere de o evidentă originalitate și savoare lirică au fost expuse în sălile Muzeului de artă din Cluj-Napoca (130 lucrări). Majoritatea exponatelor (70 uleiuri și 30 acuarele) reprezentau efectul unei generoase donații pe care venerabilul maestru a făcut-o muzeului clujean. Gestul face să ne amintim de o altă donație (204 lucrări) pe care a făcut-o, în 1981, Muzeului de istorie și artă din Zalău, care a permis alcătuirea unei mult frecventate și semnificative « Galerii de artă — Ioan Sima », în inima Sălajului natal.

Pătrunsă durabil în sfera circuitului muzeal, opera pictorului Ioan Sima își vede împlinit un major deziderat spiritual. Armoniile rafinat orchestrate ale acestei opere — înnobilînd sensibilitatea publicului — se înscriu, cu prospețime și vitalitate, în prelungirea tradiției picturale românești, ca o neistovită aspirație spre ideal.

p. 6

1. Autoportret, ulei

2. Iarnă, ulei

https://biblioteca-digitala.ro

arthur segal inedit în românia

cătălin davidescu

Încercarea de aducere în conștiința contemporaneității a unui artist se realizează îndeobște în jurul unui ritual unde acesta trebuie curățat de colb și reintegrat într-o ierarhie superioară căci arare sînt cazurile cînd rememorarea se face în scopul minimalizării.

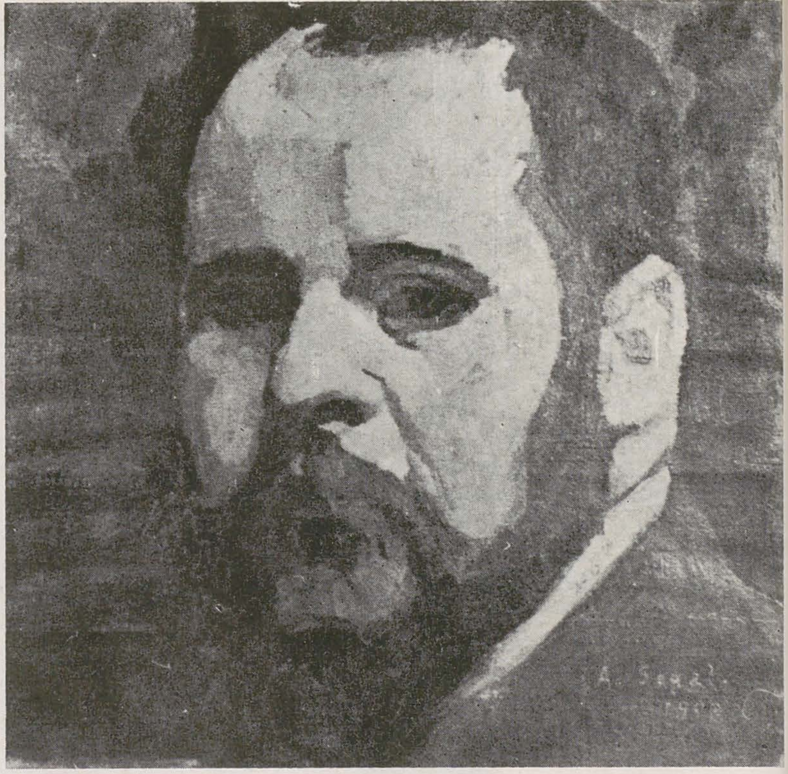
Nu ne solidarizăm opiniei generale care consideră că Arthur Segal face parte din categoria artiștilor pe nedrept uitați sau « outsideri », cum îl numește Norbert Lynton în prefața catalogului de la expoziția retrospectivă din 1978 — Fischer Fine Art [1]. Anii de tăcere ce s-au așternut peste opera lui n-au reprezentat o înțelegere și tacită clasificare într-o anumită treaptă valorică ci, dimpotrivă, o prielnică *așteptare* a momentului « coacerii ». De aceea aplecarea cu interes asupra sa a generațiilor mai noi nu reprezintă pur și simplu doar un apetit întîmplător pentru o experiență revolută, ci înțelegerea acelui moment de împlinire cînd se face simțită necesitatea cuprinderii sale în *spirit*. Ar fi riscant gestul includerii artistului, fără rezerve, în spațiul picturii românești, avînd în vedere că el face parte din acea largă familie de creatori pe care Constantin Noica i-a surprins într-o fericită formulă sintetizatoare de « homo planetarius » și căreia i se însumează nume sonore ale culturii noastre, precum: Mircea Eliade, Constantin Brâncuși, Emil Cioran, Marcel Iancu, Horia Damian și alții.

Fără riscuri însă, ne simțim atrași de gîndul înțelegerii atît a artistului cît și a modelatorului de spirite Arthur Segal prin felul în care acesta a încercat și uneori a reușit să sporească, în scurtele dar semnificativele sale contacte cu arta românească, *ființa* acesteia.

Nu ne propunem în acest studiu să relevăm simplele tangențe ale artistului cu țara sa de origine și nici o stearpă înșiruire de lucrări și date mai puțin semnificative, decît în măsura în care acestea devin ajutătoare efortului nostru de înțelegere a rolului și locului pe care Arthur Segal îl ocupă în plastica românească, unde personalitatea sa, cu excepția cîtorva anemice precizări limitate și limitatoare, a rămas într-o regretabilă necunoaștere.

În 1895, la numai trei ani de la plecarea sa definitivă din țară, la studii în Germania, el este admis la « Expozițiunea artiștilor în viață » de la Palatul Atheneului Român cu patru lucrări (« În bucătărie », « Piața de pește din Köln », « O stradă din Căliciune din Botoșani », « O colibă țigănească ») [2] reușind să fie premiat cu medalia a treia. Prezența sa în aceste saloane, la numai douăzeci de ani, alături de artiști afirmați precum G. D. Mirea, Dimitrie Paciurea, Ștefan Luchian, Sava Henția și alții, denotă o bună școlire în tainele meșteșugului la academiile din Berlin și München unde studiază cu renumiți profesori precum: Eugen Bracht, Schmidt-Reutte, Adolf Hoelzel. El va expune la aceste « expozițiuni » pînă în 1899 lucrări în ton cu spiritul epocii — în rigoarea desenului și compoziției clasice — cu o pertinentă amprentă de sentimentalism moldovenesc.

Trăim însă regretul că, în marea lor majoritate, lucrările acestei prime perioade însumabile conceptului de « realism burghez » [3], surprinzătoare comparativ cu devenirea sa ulterioară, sînt dispărute astăzi. Toate încercările de cuprindere critică a operei lui Segal, atît cele străine — Norbert Lynton, Richard Nathanson, Frank Witford, Will Grohmann — cît și cele românești — P. Comarnescu, Amelia Pavel, Vasile Florea — nesemnalînd această etapă a primei tinereți. Conform informațiilor noastre există două lucrări inedite drept martore acestei perioade: « O colibă țigănească », una dintre cele patru lucrări cu care a luat medalia a treia în 1895 și « Un șopron țărănesc » — desen, posibil expus în 1899, tot în cadrul « Expozițiunii operelor artiștilor în viață ».



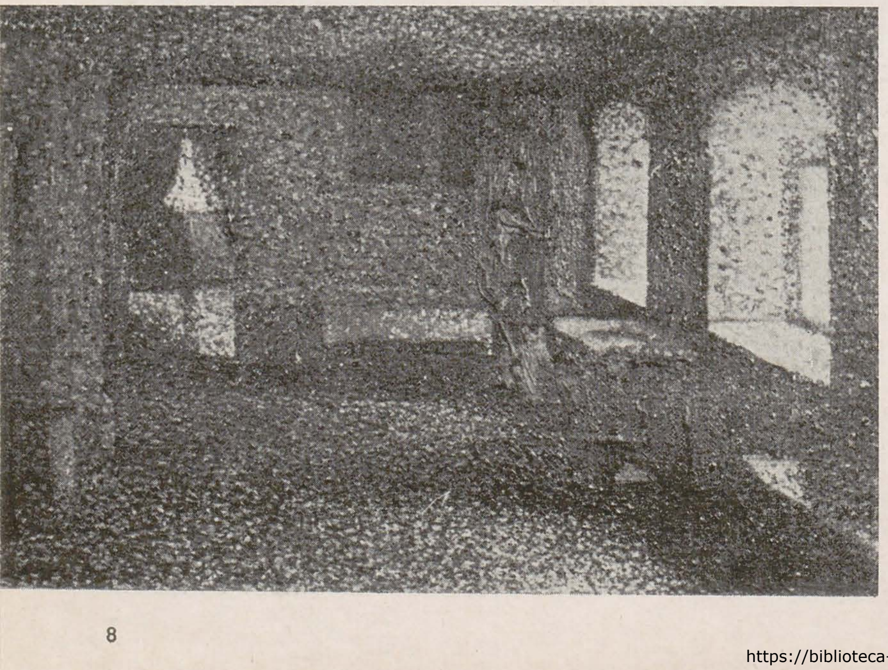
Debutul său real, însă, destul de controversat în țară ca și în străinătate de altfel, se va produce abia un deceniu mai tîrziu, în 1910 cînd, depășind faza « realismului burghez » și avînd asimilată încă din 1902—1903 (perioadă în care a vizitat și a lucrat în Franța, fiind impresionat atît de pointilismul lui Seurat și Signac dar și de primele lucrări fauve ale lui Matisse) experiența postimpresionismului, pictorul prezintă în cadrul « Societății Arta » un număr de 20 de lucrări realizate într-o manieră ce reprezintă o sinteză originală a acestor tendințe novatoare în epocă. Importanța acestei expoziții, din păcate prea puțin asimilată și cert rămasă fără ecou în conștiința artistică a contemporanilor, în ciuda repetatelor participări ale pictorului la expozițiile « Societății Arta » și a grupării « Tinerimea Artistică » în perioada 1910—1912, va fi surprinsă însă de cronicarul I. Gruia de la « Secolul » care afirmă: « . . . s-a deschis întîia expoziție de artă modernă de la noi. Și e cu atît mai însemnat acest lucru cu cît nimeni n-a îndrăznit pînă acum să expună numai asemenea lucrări » [4]. Sub pseudonimul Rembrandt, Iosif Iser, în ipostaza sa de cronicar [5] recunoștea că « domnul Segal este de meserie », lucrările expuse însă « pe mulți îi înspăimîntă » prin tehnica adoptată, afirmînd sincer că « nici pe mine nu mă încîntă », aceasta fiind, din păcate, o părere unanim afirmată în epocă de cronicarii bucureșteni [6].

Ne aflăm deci în fața unei « crize de comunicare », a nivelului general al artei românești cu germenele « luminator » al picturii europene, pornit deja în marea aventură a artei moderne.

Această etapă, cuprinsă aproximativ între 1900 și 1915, este cel mai bine reprezentată în patrimoniul românesc, atît de puțin răsfățat în lucrări de Arthur Segal. Alături de: « Peisaj », « Interior de cameră », « Fată cu pălărie roșie », « Cale ferată » și « Cap de femeie » existente în patrimoniul Muzeului de Artă al R. S. România, de a căror neuitare s-a ocupat Amelia Pavel [7], cunoaștem o altă serie de șase lucrări inedite din colecții particulare ce pot fi încadrate aceleiași perioade. Ne referim aici la un expresiv « Autoportret » de tinerețe în manieră expresionistă, pictat în 1908 și expus prima dată la Berliner Seccession în 1909, la două naturi statice realizate tot în 1909, cu o evidentă înclinație fovă, dublate de un fior expresionist, și la alte trei compoziții — două interioare, probabil ale casei sale de la Charlotenburg și un peisaj « Rufe la uscat în grădină », nedatate — executate însă cu certitudine între 1910—1914, într-o manieră de factură postimpresionistă. Această modalitate de exprimare plastică ce structurează imaginea pe coordonatele expresiei pointiliste sau expresionist-foviste reușește să se individualizeze printr-o respirație personală a lucrărilor din această perioadă.

Considerăm întîlnirea din 1916 cu mișcarea *dada*, în timpul exilului său voit în Elveția, tot ca pe o sporire a spiritualității românești, avînd în vedere acea fericită « triplă alianță » pe care artistul o realizează aici, în ciuda caracterului ei sporadic, împreună cu Tristan Tzara și pictorul Marcel Iancu. La Zürich, în februarie 1916, Segal, alături de prietenul său Hans Arp, va decora cu mai multe desene Cabaretul Voltaire pentru prima manifestare *dada*, iar în decembrie 1918, la cea de-a treia manifestare a grupului, el va participa din nou cu două sculpturi în lemn.

Ultimul contact direct al lui Arthur Segal cu România s-a produs după cunoștințele noastre în 1924 cînd artistul este invitat de unul dintre



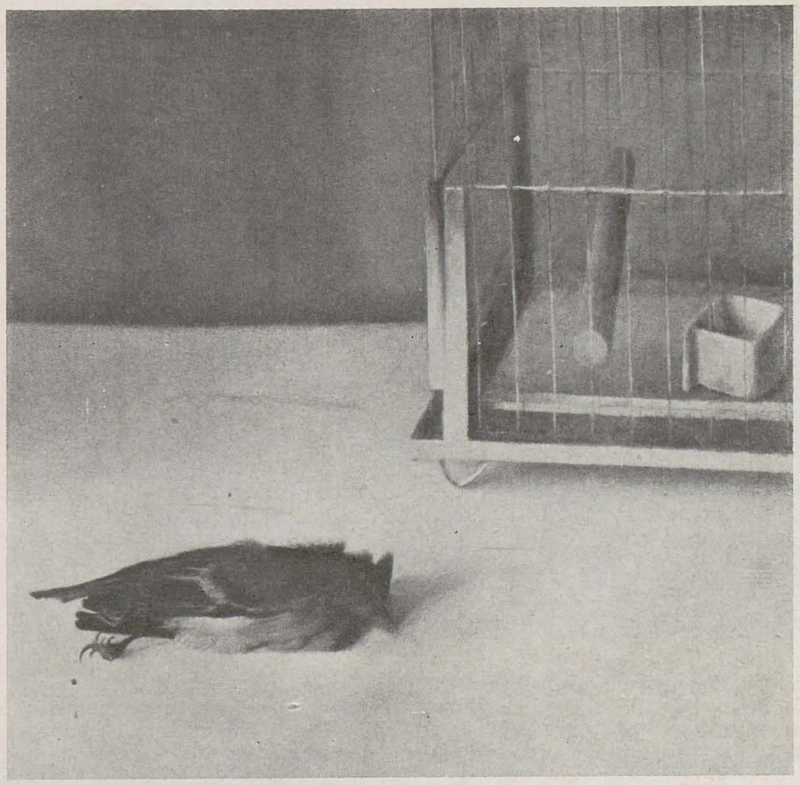
1. Interior din casa artistului
2. Autoportret, ulei
3. Berlin (pasăre moartă în colivie), ulei
4. Riddensee, ulei

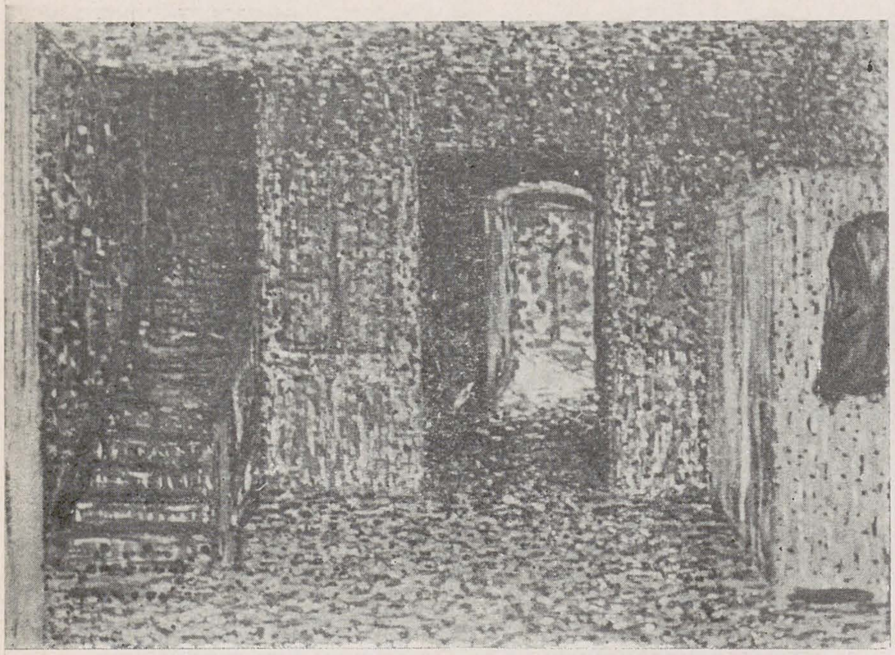
https://biblioteca-digitala.ro

comisarii primei expoziții de artă modernă europeană organizată de revista de avangardă « Contimporanul »[8]. Ne referim la pictorul M. H. Maxy, pionier al avangardei românești, care îi fusese elev lui Arthur Segal timp de doi ani, între 1922—1923, la Berlin, prin el inițiindu-se una dintre primele și cele mai serioase afirmări ale *constructivismului* la noi. El participă la această mare demonstrație a artei moderne din Europa alături de nume sonore precum : P. Kossak, Kurt Schwitters, Hans Arp, Paul Klee, Wikink Eggeling, Constantin Brâncuși, Victor Brauner, Marcel Iancu etc., cu trei lucrări : « Peisaj », « Femeie șezînd », «Moise cu toiag » — lucrate în ulei și o gravură : « Peisaj ».

Din această a treia fază a creației sale cunoaștem doar trei lucrări existente în țară : « Femeie citind » — expus la Galeria Națională (Muzeul de Artă al R. S. România) și două lucrări inedite : « Femeie mulgînd » (« Die Melkerin ») și « Primăvara » (« Frühlinglandschaft »). Aceste lucrări, rod al primului deceniu din perioada interbelică (1916—1926), ce reprezintă o distilare originală a mai multor « -isme » într-unul nou, ce poartă amprenta personalității sale : *simultaneismul*. Această nouă viziune nu este întîmplătoare, cum n-au fost nici celelalte. De altfel Arthur Segal este un cerebral la care fantezia creatoare, fiind aproape neproductivă, revelația se produce conștient în urma unor repetate acumulări și experiențe, adunate și publicate în consistente studii teoretice precum : *Gleichfertigkeit* (Simultaneitate) — 1919, *Das Lichtprobleme in der Malerei* (Problema luminii în pictură) — 1925, *Ich selbst über mich selbst* (Eu despre mine însumi) în 1929 și altele.

Revenirea la o viziune naturalistă, detașată însă de sentimentalismul începuturilor, se va produce în jurul anului 1927, acesta reprezentînd faza finală și, de ce nu, apogeul devenirii sale artistice. « Pornind întotdeauna de la vizibil în lucrările mele din perioada simultaneistă am început să descopăr din nou *natura* care a fost uitată în aceste ultime decenii în favoarea diverselor experimente plastice. Această experiență a devenit pentru mine mai pertinentă ca niciodată făcîndu-mă să realizez că de fapt toate problemele și inovațiile din artă sînt conținute în natură »[9]. Cunoaștem o singură lucrare de început, din această perioadă, existentă în țară. Este o « Natură statică





cu sticlă și mere » pictată în 1928, la Berlin. Liniile de contur sînt vag sugerate cromatic, întreaga compoziție plutind într-o atmosferă de sfumatto unde lumina deține rolul primordial.

Pornind de la o larg răspîndită concepție despre necesitatea întoarcerii la rigoarea imaginii, artistul ajunge în deceniul al treilea la compoziții precum: « Ascunzătoarea », « Berlin » (« Pasărea moartă în fața coliviei »), « Stare » etc. — veritabile experiențe fotorealiste. Această serie de lucrări considerăm că fac din Arthur Segal, s-ar putea spune, unul dintre promotorii, încă nerecunoscuți, dar siguri ai *hiperrealismului*.

Cu toate că după 1924 nu mai avem cunoștință de o altă participare a sa la vreo expoziție în țară, el va întreține pînă în preajma celui de-al doilea război mondial o susținută corespondență cu rudele din România, recunoscînd cu amărăciune, în una din ultimele scrisori, datată 17 mai 1938 că, datorită climatului politic șovin instaurat în Germania hitleristă i-a fost interzisă orice fel de activitate publică fiind nevoit să plece din Berlin, inițial în Spania, la Palma de Majorca, și apoi la Londra fiind, deci, în imposibilitatea de a-și mai vizita țara natală.

Rememorînd în final aceste contacte care nu și-au găsit din păcate ecoul drept meritat în epocă, considerăm oportun efortul aducerii sale în actualitate, în vederea clarificării rolului — într-o oarecare măsură donquijotesc — pe care acest artist l-a avut în promovarea și înțelegerea artei noastre moderne din primele decenii ale secolului al XX-lea. Ne rezervăm de asemenea dreptul de a afirma, în virtutea considerațiilor aduse, că importanța sa în spațiul artei românești moderne nu este inferioară aceleia lui Lascăr Vorel, Samuel Mützner, Cecilia Cuțescu-Storck, Rodica Maniu sau alții. Facem acest lucru nemaicomentînd locul pe care acesta îl ocupă în panorama plasticii europene, unde în ultimul deceniu opera lui s-a bucurat de opt mari expoziții retrospective în Anglia, R. F. Germania și Elveția, astăzi critica internațională arătîndu-se mereu mai interesată de personalitatea acestui artist.

1. Interior de cameră, ulei
2. Natură statică, ulei
3. Primăvara, ulei
4. Femeie mulgînd, ulei

[1] Arthur Segal, Catalog, Cuvînt înainte de N. Lynton, Fischer Fine Art Gallery, octombrie-noiembrie 1978

[2] Expozițiunea artiștilor în viață de la Palatul Atheneului Român, catalog, 1895

[3] Aleksa Celebonovic, Realismul burghez la sfîrșitul secolului al XIX-lea (1860—1914), Ed. Meridiane, București 1982

[4] I. Gruia, Întîia expoziție de artă modernă — Arthur Segal, în Secolul nr. 3133, an XI, 10 martie 1910

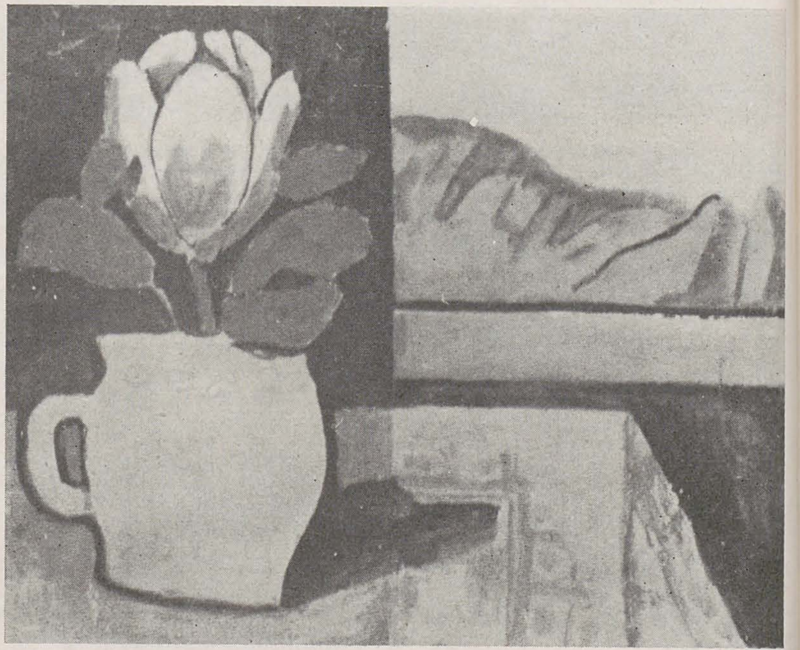
[5] Rembrandt, A XII-a expoziție a societății « Tinerimea Artistică », II, în Flacăra, an I, nr. 28 din 28.04.1912, p. 223—224.

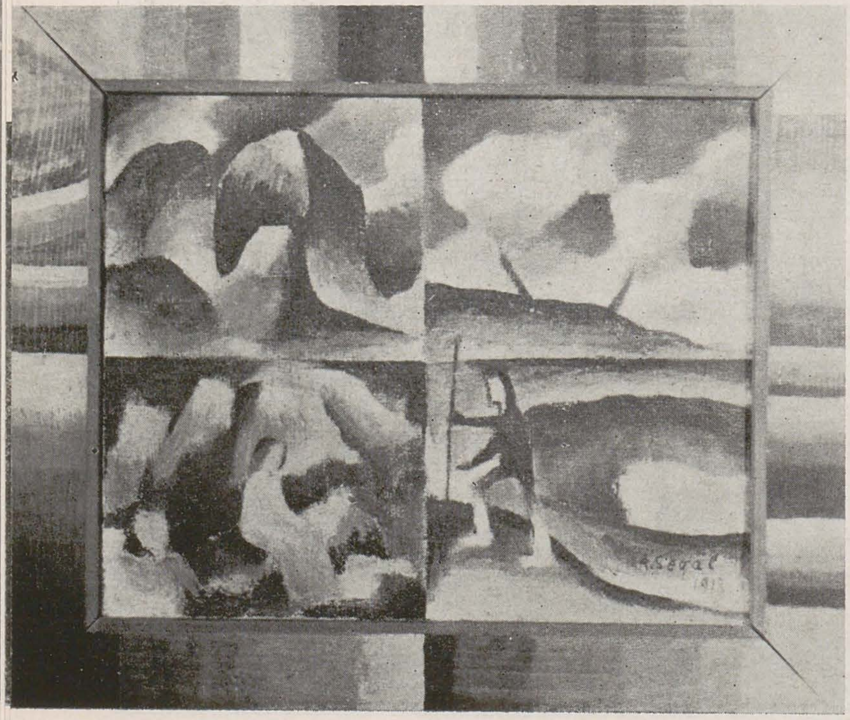
[6] Vasile Ravici, A IX-a expoziție de pictură și sculptură a societății « Tinerimea Artistică », Salonul Oficial 1910 în Arta Română, mai—iunie, 1910, p. 89—99

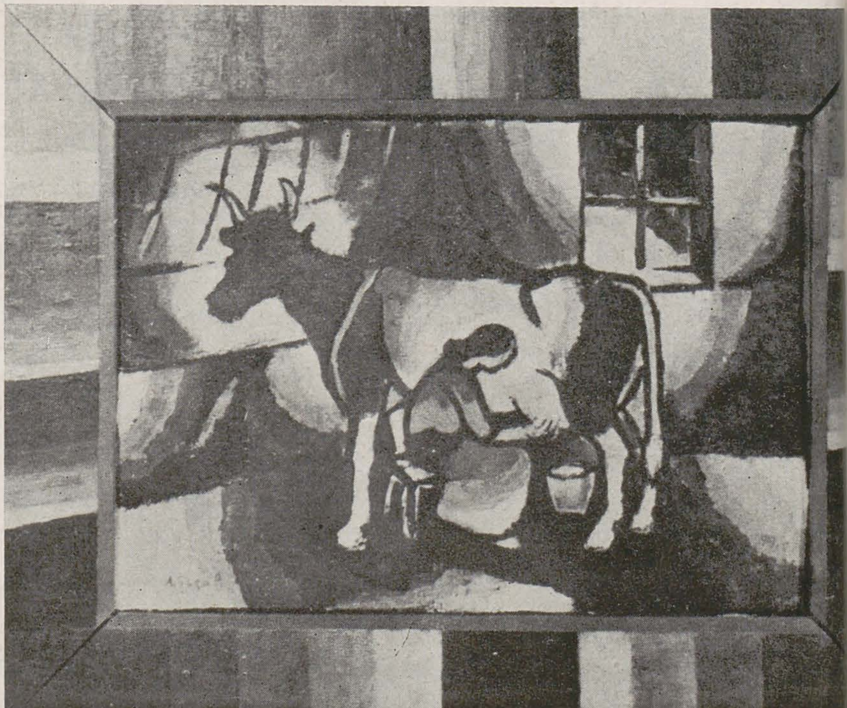
[7] Amelia Pavel, Arthur Segal în Muzeul de Artă al R. S. România, S.C.I.A., tom, 25, p. 219—223

[8] Contimporanul, nr. catalog-afiș din 30. 11 — 30.12 1924

[9] The life and work of Arthur Segal by Ernestine Segal, Published by A Segal's Painting School for Professional and Non-Professional, p. 10, 1955, England







aurel băeşu seducţia peisajului

valentin ciucă

Natura — o utopie. Iată un paradox cu implicaţii dintre cele mai incitante pentru critica de artă, ştiut fiind că peisajul, indiferent dacă e vorba de cel de fundal ori autonom, însoţeşte creaţia pictorilor europeni abia din secolul al XVI-lea, odată cu Joachim de Patenier. Andrei Pleşu în « Pitoresc şi melancolie » — o carte de referinţă în analiza conceptului de peisaj — avansează chiar teza că, pentru european, peisajul trebuie acceptat ca o definire apofantică a naturii, o prezenţă afirmată, deloc paradoxal, prin negaţie. Cu alte cuvinte, pictura de peisaj nu ne arată chipul naturii cît mai cu seamă propria noastră imagine revelată de realul obiectiv.

Caligrama afectivităţii individuale urmează numai aparent traseele sugerate de un peisaj ori altul ea păstrînd intactă imaginea amielianului peisaj-stare de suflet. Să reducem însă arta peisajului doar la sinuoasele noastre afecte? E adevărat că pictorii, mai ales cei de plein-air, străbat itinerare mai mult sau mai puţin pitoreşti spre a afla motivul. Natura apare aşadar doar ca pretext artistului dispus să o accepte doar ca punct liminar al propriei sale creaţii. Distanţarea lui de natură se produce deci în două etape: întîi prin actul de conştiinţă al selecţiei motivului echivalent unei stări de suflet sau, vom adăuga noi, al unei stări de spirit şi, apoi, prin modul de organizare al compoziţiei şi al mijloacelor de expresie utilizate. Pictorul priveşte îndelung natura dar o percepe nu în globalitatea ei metafizică ci doar ca o privelişte. Iar o privelişte montană sau campestră în întinderea ei nesfîrşită sugerînd depărtarea, confirmă observaţia lui Leonardo: « Depărtarea e o prăpastie aşezată pe orizontală ». Artistul iscodeşte, cu frenezie şi pătrundere, şi surpriza ce-l aşteaptă poartă numele melancoliei. Un aforism al lui Nietzsche din « Jenseits von Gut und Böse »: « Şi cînd priveşti îndelung într-o prăpastie, prăpastia priveşte în lăuntrul tău » îi îngăduie lui Gabriel Liiceanu concluzia: « Aceasta este melancolia, privirea întoarsă celui care priveşte în adîncul prăpastiei ». Într-o atare accepţie, Aurel Băeşu (1896—1928) a fost un pictor de peisaj şi un melancolic. Datele temperamentale şi disponibilităţile artistice, revelate cu oarecare precocitate încă din timpul adolescenţei consumată în cadrul sadovenian al Fălticenilor începutului de veac, reverberează îndeosebi în peisajele abstrase naturii moldave.

Un mod particular de a percepe peisajul, coroborat cu o subtilă tensiune lirică identificabilă la nivelul armoniilor cromatice, sugerează tocmai seducţia privelişţii ca aventură a spiritului. Se înţelege că nu atît pitorescul, la urma urmei exterior peisajului ca ipostază parţială a naturii metafizice, incită observaţia creatorului. Datele strict geografice ori etnografice ale privelişţii marchează doar momentul iniţial al unei dezvoltări în sfera imaginarului artistic. Peisajele lui Aurel Băeşu vor fi de aceea simultan reale şi utopice, concrete şi abstracte. Într-o scrisoare din 8 octombrie 1921 expediată din Varesse omului de bine, cărturarului

1. *Autoportret, ulei*
2. *În lunca Bistriţei, ulei*

https://biblioteca-digitala.ro

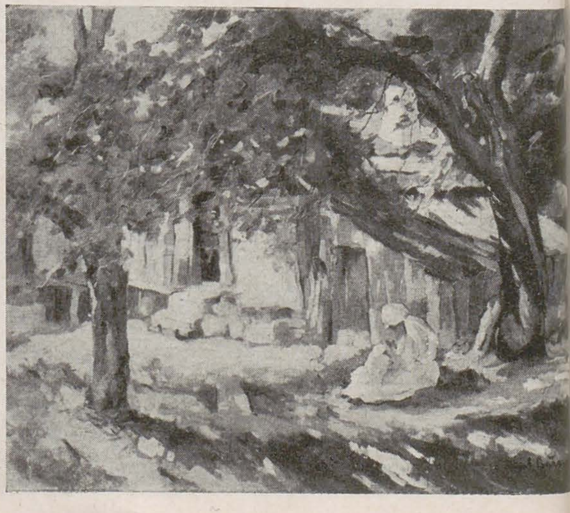
Gh. T. Kirileanu (bibliotecar de profesie) tînărul artist aflat la tratament în Italia se confesa patetic: « Astăzi e un an de cînd dorul și nostalgia pămîntului scump al copilăriei mă roade. Aici sînt între străini. Sufăr mult moralicește și nu-mi pot găsi liniște decît citind, lucrînd sau trăind în gînd amintirile scumpe. . . D-l Gh. Kirileanu este moldovean ca și mine și d-lui m-a ajutat și m-a scos la iveală. . . ca pictor în acel an tînăr, în acea vară cu soare dulce și veselie, în căsuța bunicăi mele din ulița Rădășanilor, Fălticeni. Îți mai aduci aminte, Coane Gheorghe?. . . ». Rumeno Băeșu, cum era supranumit pictorul după participarea cu trei lucrări la « Autumnale di Varesse », purta așadar cu sine imaginea Moldovei natale și peisajele elaborate acum echivalau de fapt cu tulburătoare peisaje-interioare. Vom spune chiar că în lipsa percepției directe, prin rememorare, peisajul moldav dobîndea o acuitate aparte și virtuți simbolice. Judecate dintr-o astfel de perspectivă lucrările acelor ani sugerează conotații multiple. Memoria afectivă, stimulată de împrejurări nefavorabile în ordinea existenței, aduce în prim-planul creației oameni și locuri a căror amintire îl obsedează. Frînturi de imagini disparate, impresii fulgurante se ordonează firesc în compuneri animate de sentimentul dorului. Nota paseistă, poate ușor idilică, se justifică prin nevoia de a a introduce natura în schema compozițională elaborată mental și se lasă în voia senzațiilor cromatice. De aici, suculența pastei, varietatea tonurilor, schimbările bruște de registru valoric. Comentator sagace, N. N. Tonitza a sesizat exact calitățile de colorist ale lui Băeșu. Expoziția de grup Bălțatu-Băeșu-Onofrei — deschisă la 2 octombrie 1919 în sala Mozart din București îi îngăduie — alături de formularea unor inerente rezerve — observații pertinente: « Bălțatu și Băeșu — atît de asemănători în factura lucrărilor lor și poate în temperament — sînt coloriști prin excelență. Ei se îmbată în fața motivului colorat ori mai bine în fața acordurilor de culori — chiar cînd ele sînt brodate pe scheletul unui motiv bine definit în natură. Sînt culegători de melodii colorate. Urmează deci — prin instinct — calea cea mai dreaptă spre pictura superioară, aceea a simfoniilor chromice ». Din instinct? Poate. Nu vom uita însă că talentul de excepție al tînărului Băeșu fusese răsplătit încă din anii studiilor la Școala națională de belle arte din Iași cu premiul Academiei Lecomte de Noüy. Că, în ciclul de peisaje inspirat de farmecul inefabil al Văii Bistriței — plutașii devin o temă predilectă — pictorul nu se lasă în voia efectelor factice deși acestea par a-l fi tentat uneori, și optează pentru o viziune viguroasă, matură, echilibrată. Vom desluși așadar în compozițiile acestui moment elementele unei viziuni pe cale a se contura și decizia de a se desprinde de canoanele unei contemplații extatice în favoarea contemplației-implicate.

Peisajul sau priveliștea de natură va echivala din ce în ce mai mult cu imaginea transfigurată a unui topos. Pictorul renunță la detaliile irelevante în beneficiul expresiei sintetice. Tușe dense, mari mase de culoare sînt armonizate și echilibrate în funcție de atmosfera generală a tabloului. « Plutele pe Valea Bistriței », « Peisaj cu plută », « Peisaj cu case », « La nălbit » și alte compoziții pînă acum inedite (le reproducem în paginile revistei) fac dovada unei alte atitudini în fața peisajului. Tonitza își sfătuia elevii să lucreze « cînd soarele stă ascuns după perdeaua unui strat de nori, cînd toată atmosfera e gri ». Băeșu ajunsese de unul singur la aceeași concluzie. Într-o epistolă adresată din Piatra Neamț aceluiași Gh. T. Kirileanu: « larna a venit așa deodată și acum ne muncim să ne dezghețăm sufletele adormite de visare în toamna frumoasă, tîrzie. Uneori *molociunea gri* a ninsorii cerne în suflet tristețea ». Pictorul e un liric captivat de atmosferă încît imaginea poematică a tabloului sugerează corespondențe livrești. Numai că, în acest caz, corespondențele posibile se ordonează într-un inventar simbolic personal. Exaltările începutului se metamorfozează în meditații grave, motivul devenind reflexul în imaginar al solitudinii. Cu toate acestea Aurel Băeșu este, funciarmente, un vitalist. Mai cu seamă în portrete. De aceea marea lor majoritate își asociază ca fundal decorativ peisaje. E un alt mod de a caracteriza în relație. Mai exact spus a pătrunde în intimitatea modelului, pe o cale derivată, firește mai subtilă. Revelatoare pentru o asemenea aserțiune pot fi considerate « Autoportretul cu peisaj », portretul lui « Mihail Sadoveanu » sau, mai edificator « Portret de țăran ». De altfel, galeria țăranilor de pe Valea Bistriței nu poate fi imaginată în afara spațiului ce a generat-o, întratît de puternică este conjuncția om-mediu. Oamenii puternici, dăltuiți în confruntarea cu o natură cînd tandră, cînd stihinică poartă cu ei însemnele locului de obîrșie. Într-un alt context, existența lor ar părea absurdă. Pictorul și i-a apropiat dinspre peisaj.

Antropomorfismul subliniază nu numai relația omului cu elementele dar și atitudinea în fața naturii. În afara omului dispus să-l contemple, un peisaj oricît de spectaculos în latura lui picturală ar rămîne un nonsens. Aurel Băeșu s-a lăsat cu voluptate imaginativă sedus de peisaj iar prin culoare și oamenii distribuiți în spațiul grafic l-a umanizat. Natura i s-a dăruit, iar el a fost un pasionat. Un cuplu trăind clipa ca eternitate.

trăi, măcar în imaginație, în spațiul benefic al obîrșiilor. Ca citadin, Băeșu avea și alte motive să exulte în fața naturii. În general, marii peisagiști sînt orășeni. Țăranul nu se extaziază în fața unui răsărit sau apus de soare, iar dacă o face are decența de a nu se mărturisi. Pentru citadinul suferind însă într-un fel ori altul de complexul dezrădăcinării (în literatura sadoveniană a generat pagini memorabile) contactul cu natura echivalează cu o reîntoarcere la matca originară, restituirea paradisului terestru din care a fost alungat.

Pictorul Aurel Băeșu, sensibil la cuceririle impresionismului în planul mentalității de abordare a peisajului, adoptă o aceeași atitudine. Încearcă



1. Zi de vară, ulei; 2. Peisaj, ulei; 3. La albit pînza, ulei; 4. În curte, ulei

vasile popescu un criteriu

ioana vlasiu

În 1965 o expoziție organizată de Muzeul Simu readucea în atenție un nume cu desăvîrșire uitat timp de două decenii — Vasile Popescu. Radicala răsturnare a valorilor și criteriilor estetice petrecută în anii imediat următori morții premature — la cincizeci de ani — a pictorului nu fusese de natură să favorizeze fireasca asimilare a picturii sale în conștiința critică și așezare a ei în rîndul valorilor statornicite. Și trebuie să recunoaștem că și astăzi, în afara lumii artistice, Vasile Popescu este fie necunoscut, fie, pe nedrept, mai puțin prețuit decît un Lucian Grigorescu sau H. H. Catargi pentru a-i numi doar pe congenerii săi cei mai cunoscuți; și aceasta în ciuda eforturilor mai tuturor muzeelor importante din țară, dar mai cu seamă a celor din București și Constanța care au inclus importante și semnificative selecții din opera sa în expoziția permanentă de artă românească. Considerat în epoca sa drept un pictor problematic, cu o operă de acces dificil — Argintescu-Amza îi consacra în 1940 un articol intitulat *Cazul Vasile Popescu* — numele său era încă de pe atunci o valoare impusă printre cunoscători. Să amintim doar două mărturii din multele pe care trecerea timpului le-a confirmat. « După Pallady nu vedem pe nimeni care în aceiași direcție să fi produs mai mult /. . ./ arta sa este de o virtuozitate de cea mai bună și dificilă calitate », spunea Petru Comarnescu în 1933. Și Ion Frunzetti cu zece ani mai tîrziu: « Vasile Popescu este, cu toată rezerva sa, inteligibilă într-o societate de trompeți ai propriilor lor calități, poate cel mai de preț pictor român de azi, din generația celor ce vin după Francisc Sirato, alt mare izolat ».

Există printre documentele rămase de pe urma pictorului o fotografie a lui împreună cu prietenul său Petre Iorgulescu-Yor, plimbîndu-se pe o pajiște, costumați, probabil, în acutramentul ocazional al modelelor lor ce deveneau în imagine arlechini, colombine, etc. Un gust pentru deghizament deci care se poate citi, în substrat, într-un alt « document », un dublu portret, în care Lucia Dem. Bălăcescu, acest « reporter al faptului divers imaginar » cum inspirat o numea un critic de artă, se autoportretiza alături de Vasile Popescu; o autentică scenă galantă acest tablou cum o sugerează fără echivoc și titlul « Doamna și cavalerul ei » — impregnat de nostalgice reverii. Cu o bună intuiție pictorița a înțeles că, asemeni lui Proust, Vasile Popescu ar fi putut spune: « Il vaut mieux rever sa vie que la vivre ».

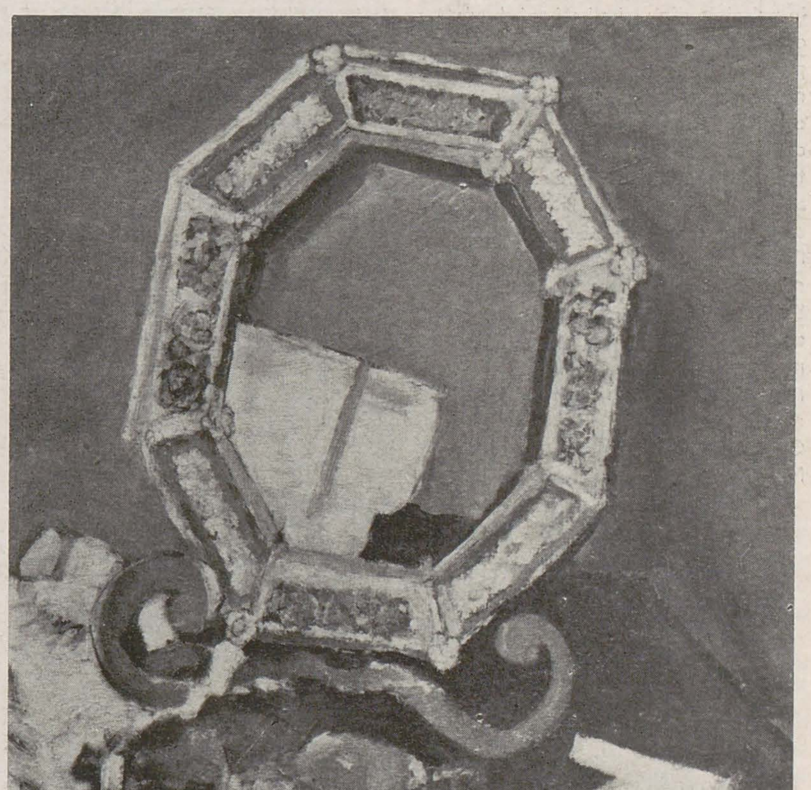
Într-adevăr vizibilul, deși nu încetează a fi pentru Vasile Popescu punct de referință, este constant supus unei agresiuni subtile, insidioase, cu toate că imperceptibile la o primă privire. Iată, de pildă, o lucrare ca « Peisaj la Hărăstrău » apelează la un motiv care unei retine impresioniste i-ar fi oferit un excelent prilej pentru captarea infinitelor reverberații ale luminii în oglinda apei. Vasile Popescu însă nu pictează fărîmițarea în reflexe jucăușe a caselor de pe malul lacului, a frunzișului, a bărcii cu pînze, imaginea lor reflectată devenind un dublu al modelului ce nu numai că îi respectă dar îi și întărește materialitatea și pregnanța. Dublarea și inversarea prin oglindire a iolei face din ea aproape un obiect absurd și, în același timp, o reduce la o figură de o claritate geometrică care structurează în jurul ei, ca în jurul unui ax vertical, întreaga imagine. Mediu aerian și acvatic dobîndesc în pictura lui Vasile Popescu o aceiași consistență de smalț, o aceiași irealitate. Exemple de depreciere a realului imediat perceptibil, de pierdere a coerenței sale sînt destule în pictura lui Vasile Popescu. « Buchetul de mireasă » este o revărsare de forme și culori dintr-un soi de corn al abundenței sau dintr-o cochilie straniu întortocheată; anatomia « Colombinei » este bruscată printr-o excesivă alungire a torsului; într-o natură moartă « cu acordeon » acesta devine ecran opac de culoare, într-un peisaj cu casă cîteva jucării aruncate la picioarele scării miniaturizează întreg peisajul. Sau, invers, lucrarea « Barca mare » nu este, cum s-ar putea crede, o imagine ce reproduce un oarecare fragment de realitate, ci aceea supradimensionată a unui model în miniatură — aflat și azi în casa pictorului — introdus într-un cadru real. În același context trebuie situată și preferința lui Vasile Popescu pentru obiecte insolite care nu figurează de obicei în recuzita curentă a naturilor moarte — o pîlnie de gramofon, un ilic, o cingătoare cu cataramă fastuoasă, o lădiță din cele în care vînzătorii ambulanți din Dobrogea își vindeau zaharicalele; toate primesc în imagine o identitate ambiguă, se deghizează, adică etimologic, se desprind, se îndepărtează de felul lor de a fi. Poate tot de aceea și insistența cu care revine ca parte privilegiată a atîtor naturi moarte sau interioare oglinda, introdusă ca element perturbator, un intrus în lumea lucrurilor ce le înapoiază o imagine în care acestea nu se mai recunosc. Nu surprinde de aceea faptul că Vasile Popescu era invitat să participe — cu nu mai puțin de douăzeci și patru de tablouri — la a treia expoziție a Contimporanului din 1935 al cărei catalog se deschidea cu un motto semnificativ semnat de Picasso: « On ne copie jamais la nature, on ne l'imite pas davantage, on laisse des objets imaginés revêtir des apparences réelles ».

Simptomatică pentru ceea ce s-ar putea numi fuga de real, de realul imediat perceptibil, a picturii lui Vasile Popescu este apoi absența quasi-totală a portretului. Efortul de a se menține în limitele respectului și fidelității față de datele obiective — fizionomice și caracterologice — îi rămîne străin. Încercările nu lipsesc cu totul — probabil întreprinse la sugestia unor comenzi — dar mai curînd neizbutite, cu excepția poate a portretului lui Minulescu, ajuns pînă la noi numai în reproducere. Figura umană, cînd apare, este drapată în faldurile costumului de carnaval, se derobează îndărătul măștii sau al evantaiului, se vrea doar parte a unui spectacol feeric, tot atît pe cît clovnii și arlechinii lui Iser de pildă sînt, dimpotrivă, portrete ale unor personaje cu existență reală și distinctă individualitate psihologică, prezențe umane ce-și declară peremptoriu apartenența la o realitate resimțită cu dureroasă acuitate.

Chiar și atunci cînd se vrea « realist » — « Turcoaice la fîntînă » de exemplu este un tipic motiv dobrogean — Vasile Popescu dizolvă datele observației reținînd exclusiv ceea ce convine proiecției sale imaginare. Există într-adevăr în pictura lui Vasile Popescu o continuă tensiune între real și fictiv, s-ar zice că pictorul se livrează unui joc de-a v-ați ascunselea, se retrage în fața asperităților realului, a preciziei contururilor sale, pentru a-i revela o altă dimensiune, îl trădează parcă pentru a-i da prilejul de a se dezvălui mai bine.

De aceea, deși din lucrările lui Vasile Popescu detaliile frivole nu lipsesc — un peisaj de pădure este agrementat de o bancă și o siluetă feminină în mers alert, un altul de arhitectura cochetă a unei clădiri, etc. — ele depășesc totuși strictul nivel denotativ. « Vedenii paradisiace » numea Șirato acele peisaje ale lui Vasile Popescu care se constituie în expresie a unor stări de extatică comuniune cu natura — o natură care se dezvăluie în « încremenirea » ei și nu în clipa fugară pîndită de ochiul impresionist. Îl resimțim drept contemporan al nostru pe Vasile Popescu

1. Natură moartă cu oglindă, ulei



https://biblioteca-digitala.ro

în peisajele din ultimii săi ani de viață, cotropite de verdele vegetației, aproape monocrome și care tind — în mod cu totul spontan, adică în absența oricărei intenții programatice dictate de conjunctură — spre abstracție intuită ca deschidere spre straturi de adîncime ale realului. S-ar părea însă că începuturile picturii lui Vasile Popescu, adică în anii 1920—1930, contrazic cele afirmate pînă acum. Să încercăm să schițăm sumar care era ambianța ideologică și stilistică pe fundalul căreia debuta Vasile Popescu alături de colegii săi de generație printre care se numărau Lucian Grigorescu, H. H. Catargi, M. H. Maxy, Marcel Iancu, Corneliu Mihăilescu. Anii de după război însemnaseră pentru artiștii serioși ai timpului « une prise de conscience », o nouă înțelegere a rolului artei și artistului în societate, nevoia acut resimțită a unei morale artistice. *Arta Română*, asociația fondată în 1918 la Iași și, după dizolvarea ei, *Grupul celor patru* se întemeiau pe astfel de principii. A opune artei mediocre, ghidate de criterii de natură extraestetică și care era promovată în mare măsură la acea dată de Tinerimea Artistică, o artă nouă, ostilă concesiilor față de un consu-

1. Compoziție, ulei
2. Femeie costumată, ulei
3. Peisaj la Herăstrău, ulei
4. Compoziție, ulei

https://biblioteca-digitala.ro

mator neavizat și arogant devine crezul celor mai de seamă artiști. Această atmosferă de seriozitate, o anumită claritate dacă nu chiar a unor programe estetice dar în orice caz a unor opțiuni a însemnat un fundal propice ecloziunii tinerelor talente. Dacă perioada cea mai cunoscută, socotită pe bună dreptate și cea mai bună a picturii lui Vasile Popescu este cea de după 1930, anii maturității de fapt, totuși prima etapă rămîne interesantă nu doar ca etapă a formației ci și prin implicațiile mai largi care privesc întreaga pictură românească a timpului.

După 1920, în țările europene de veche tradiție artistică — în Italia, în Franța, în Germania, se afirma o mișcare de întoarcere la natură, la realitate, și, simultan, la vechile idealuri ale clasicismului. Se impunea în Franța noul clasicism al lui Derain, în Italia se consolida mișcarea din jurul revistei « Valori Plastici », în Germania noua tendință orientată spre obiectivitate primea chiar acest nume « Neue Sachlichkeit » — Noua Obiectivitate. Este drept că din perspectiva de azi această tendință pare mai curînd restaurativă, « o pauză de respirație », cum spune istoricul de artă german Paul Vogt « pe drumul spre abstracție care, pentru un timp a părut să dispară din raza vizuală ». Pictura anilor '20 este dominată de forme statice, definite cu precizie, construcția spațială respectă o geometrie riguroasă, tonul afectiv general este de o glacială austeritate, inspirată în mare măsură de constrîngerea formală a renașterii timpurii.

În acești ani Vasile Popescu, foarte sensibil la ceea ce însemna în acel moment noutatea în pictură, pictează o remarcabilă serie de naturi moarte de mari dimensiuni, compoziții ample care grupează de obicei obiecte din universul gospodăriei țărănești — căni și străchini de pămînt, ștergare de cînepă așezate uneori pe o masă scundă de lemn. Una din aceste naturi moarte expusă în 1927 la Salonul Oficial îl făcea pe Tonitza să scrie: « o pînză de înaltă valoare picturală în care negrul, vermillonul, brunurile, alburile și griurile, laolaltă puternice și fine, se suprapun, se alătură, se înfrățesc, se valorifică într-o orchestrație ireproșabilă. E cea mai bună lucrare din cîte cunosc în activitatea acestui tînăr artist și neîndoios una din cele mai puternice din actualul salon ».

Este interesant de notat că tocmai în legătură cu aceste naturi moarte O. W. Cisek pomenea de « Noua Obiectivitate » observînd că în spiritul lor nu sînt străine de cea mai recentă orientare a artei germane. Ca și colegii săi de generație și îi numim din nou pe H. H. Catargi și Lucian Grigorescu, cărora le-a fost mereu alăturat, Vasile Popescu este acum preocupat de sugerarea materialității obiectelor, a pregnanței lor volumetrice, a caracterului lor concret. De altfel în pictura românească de după 1920 se reacționa tocmai față de viziunea fragmentară, subiectivă a impresionismului încercînd să o înlocuiască cu o înțelegere mai profundă a realului văzut ca permanență și nu în aspectele sale tranzitorii și momentele sale irepetabile.

Faptul că debutul lui Vasile Popescu s-a petrecut într-un moment de reacție antiimpresionistă, reacție nu pur și simplu formală, ci care viza în fond depășirea unui contact prea superficial, strict epidermic cu realitatea, a avut o certă însemnătate și explică în fond orientarea sa ulterioară, oricît de vizibilă ar fi distanța stilistică de la o etapă la alta.

N. Argintescu-Amza observa la un moment dat că Vasile Popescu « încearcă în chip brut sau poate numai implicit, să reabiliteze teme și viziuni compromise » — afirmație ce se cere corelată cu un reproș, de astă dată, dar care viza o problemă similară, ce i se aducea, tot în anii '40, lui Țuculescu. În ciuda faptului că cei doi se situează la extreme temperamentale și de concepție artistică, o comună reacție anti-estetizantă îi unește la un moment dat, mult mai violentă și mai categoric exprimată la Țuculescu (cf. recent apărută monografie a Magdei Cârneci) precum și aspirația de a ancora imaginea într-un autentic substrat existențial.

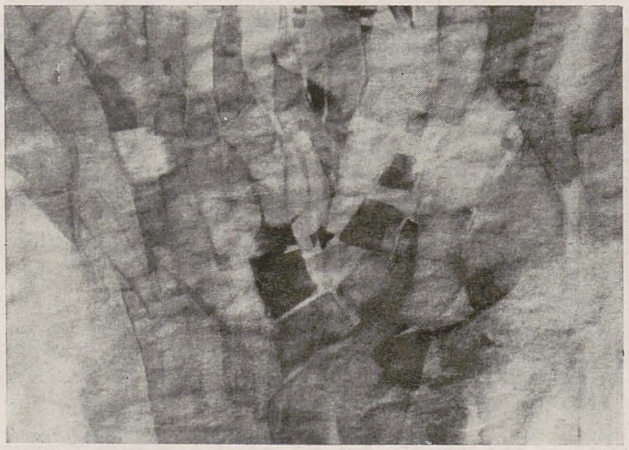
A nu reduce tabloul pur și simplu la o « problemă de culoare », a nu sechestra pictura exclusiv în zona bunului gust este un program implicit al picturii lui Vasile Popescu, pictură a cărei « obsedantă semnificație de transfigurare » (N. Argintescu-Amza) critica a observat-o de mult.

https://biblioteca-digitala.ro

vera marcu

ion frunzetti

Sibiul are o filială a Uniunii Artiștilor Plastici foarte activă azi, și relativ densă. Circa 60 de artiști profesioniști lucrează în acest oraș transilvan, a cărui tradiție culturală obligă prezentul la efortul onorării trecutului printr-o creație care să proiecteze actualitatea în viitorime, consemnînd-o în formă și culoare pentru cei ce vor veni mîine. Să fim încredințați că atît *ilustrarea* paginilor bogate în evenimente ale cronicii istoriei contemporane, prin opere cu tematică socială și stil realist-evident, cît și fiecare configurație picturală, plastică, grafică ori decorativă, forjate de un artist sincer cu sine și stăpîn desăvîrșit pe meșteșugul său, sînt *martori* ai vremii noastre și vor sluji ca atare în vremile ce vin. Opere de ambele tipuri (în mare, dicotomia poate fi admisă ca ipoteză de lucru) și mărturisindu-și pe rînd finalități ca acelea formulate mai sus, se produc azi la Sibiu, la un nivel care face efectiv plăcere cînd e constatat. De curînd, la București a fost deschisă la « Căminul Artei » retrospectiva pictoriței Vera Marcu, precedată în luna mai de vernisajul sibian al artistei, născută la Timișoara în 1924 și activînd de mulți ani în frumosul oraș de pe malul Cibinului. De fapt, retrospectivă propriu-zisă n-a fost, căci întreaga selecție bucureșteană, circa 70 de opere, a cuprins doar patru acuarele a căror datare nu consemna sub semnătură anii deceniilor VIII și IX ai veacului, cu toate că debutul Verei Marcu a avut loc în 1950 la Timișoara, iar primele două expoziții personale și le-a deschis la Sibiu în 1965 și 1967 (ultima la Brukenthal). După participări la expozițiile oficiale organizate la Copenhaga (1962), Riga (1971), Berlin (1973) și Milano (1975), artista s-a mai prezentat în 1975 și bucureștenilor în sala Amfora, astfel încît nimeni n-a fost acum, nouă ani mai tîrziu, surprins de calitatea creațiilor acuarelistei, care și-a aflat în tehnica subtilă a culorilor avînd drept mediu dizolvant apa, mijloacele adecuate lirismului său nativ și marei sale propensiuni pentru construcția unei imagini cerebralizate a lumii trăite. Un artist care știe să vadă și să extragă din lumea văzută ceea ce face esența muzicală a imaginii vizuale, un artist care traduce în ritmuri și arabescuri grafice, ca și în armonii cromatice, sentimentul adecuării propriei sale melodii lăuntrice la marea muzică a vieții, desprinsă din feeriile optice pe care lumea le oferă cui știe să le culeagă, era firesc să se simtă mai bine între transparențele permise de fluiditatea culorilor de apă, decît între tușele, mai primejduite să rămînă la efecte de opacitate și pondere materială, ale picturii în ulei. Timpul lăuntric, subiectiv, cîntecul curgerii clipelor organizate de altgoritmi proprii cîte unei spațializări cristalografice de invenție personală, transcrierea în cheie vizual-spațială a pulsațiilor inimii fermecate de spectacolul minunilor



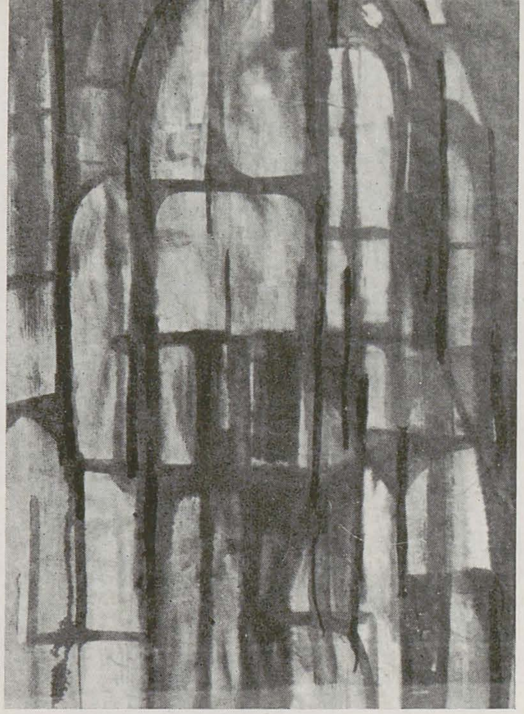
universului peisagistic și ambiental ce-i este familiar sufletului vibrant al artistei, « *pusă-n centrul a toate, ca un ecou sonor* », cum frumos spune Hugo (« *mis au centre du Tout, comme un écho sonore* »), aceasta este materia operelor sale. Configurarea stilistică a datelor văzului trece prin filtre mentale, ce țin de o cultură plastică bine stăpînită. Familia de spirite din care face parte Vera Marcu are ca precursori pe *Robert* și *Sonia Delaunay* în Franța anilor 1910—1913, primii pictori orfici, care au dat structurii tablourilor lor justificări strict emoționale, lirice, non-obiectuale, urmărind mai curînd vizualizarea unui sentiment sau a unei stări de conștiință decît echivalarea unei porțiuni de cîmp optic concret prin interjecții cromatice, cum s-a crezut un timp, și a fost ilustrată în același fel de *Larionov* și *Goncearova* în avangarda rusă și sovietică, « rayonisme »-le lor învecinîndu-se cu operele expresioniștilor germani, dinainte de primul război mondial — mă gîndesc la cei doi morți pe front, *Ernst Macke* și *Franz Mark* mai ales, dar și la *Kirchner*, *Alexei von Jawlenski*, *Emil Nolde*, *Schmidt-Rottluf*. Poate că originea lor comună va fi fost « Talismanul » lui *Paul Sérusier*, prietenul și sfătuitorul lui Gauguin, primul tablou care nu și-a mai propus să fie un peisaj cu *sus* și *jos*, cu linie de orizont între pămînt și azur, ci se dorea văzut de pe oricare din laturile patrulaterului, menținut cromatic în gama peisagistică a vegetației toamnelor bretone, operă care, în jurul anilor 1890, a dat esteticii așa-zisei « *Scoala de la Pont-Aven* », un impuls decisiv pentru viitorul drum al picturii. Vera Marcu are asemenea părinți — dar cine s-a născut din generație spontanee? — și mai are afinități și cu poeții altor arii geografice, cu italianul *Umberto Boccioni* cu elvețianul *Paul Klee* și în sfîrșit, ultimul dar nu și cel mai de pe urmă, transilvăneanul *Mattis-Teutsch*, precursor și el, pe plan mondial, al esteticii configuraționale care a avut un atît de mare rol în Europa interbelică și are încă un cuvînt de spus în lumea contemporană artistică a tuturor continentelor. Artista noastră a parcurs drumul lor, le-a analizat și asimilat sensul experiențelor, dar n-a rămas înlăuntrul parametrilor trasați de înaintași, ci le-a lărgit aria cercetării fundamentale, aria cunoașterii lumii prin artă în același timp cu aria investigațiilor de limbaj, structurîndu-și după propriile ei necesități de expresie și după criteriile adecuării acestora la o viziune personală, operele, care din configuraționismul inițial au selectat doar schemele intelectuale ce arhitecturează construcția cromatică în fiecare caz, după tematică. Subiectele, sau mai curînd similitudinile aluzive cu unele subiecte ale picturii în genere operante în toate « școalele » istoriei artelor de pînă la momentul cînd creația se actualizează într-una din operele artistului, contează foarte mult pentru determinarea configurației grafice, plastice și cromatice a lucrărilor acestora, dar ele nu ajung să aibă importanța decisivă pe care un « *subiect literar* » o are de obicei în determinarea formală a imaginii. Subiectul important în opera de artă plastică, toți artiștii de azi o știu, nu e cel literar, nu e anecdotica temei, povestioara ilustrată în tablou, ci « *subiectul plastic* », întrețeserea adică de semnificații, purtate direct de linie, de culoare, de formă, de elementele nemijlocit vizibile în textura picturii, ca un nod de mijloace-semnale de *sinestezii*, adică de rapeluri pe cale optică a unor aglomerări de senzații venite pe calea tuturor celorlalte

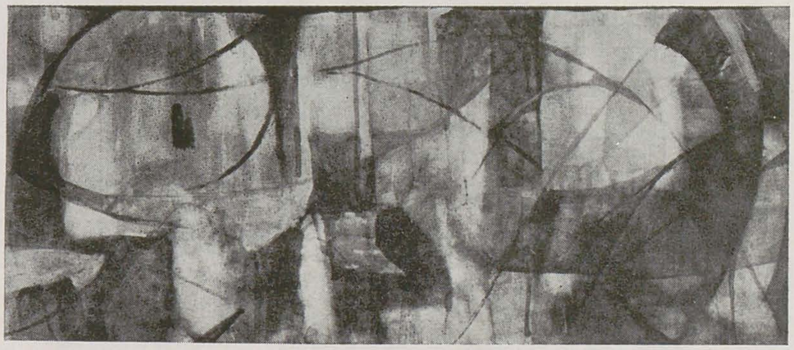
simţuri: spaţiale, motrice, tactile, olfactive, gustative, auditive, cenestezice. Subiectul plastic decide de muzica operei, de sensul ei afectiv, de atmosfera psihică pe care o programează în privitor « talismanul » acesta, şi asta nu depinde numai de « *mesajul* » operei şi ci de receptarea lui, de tipul receptării de care e capabil fiecare om venit în contact cu tabloul, căci adevăratul mesaj este un produs al colaborării artefactului cu degustătorul lui: e un rezultat, şi nu un dat.

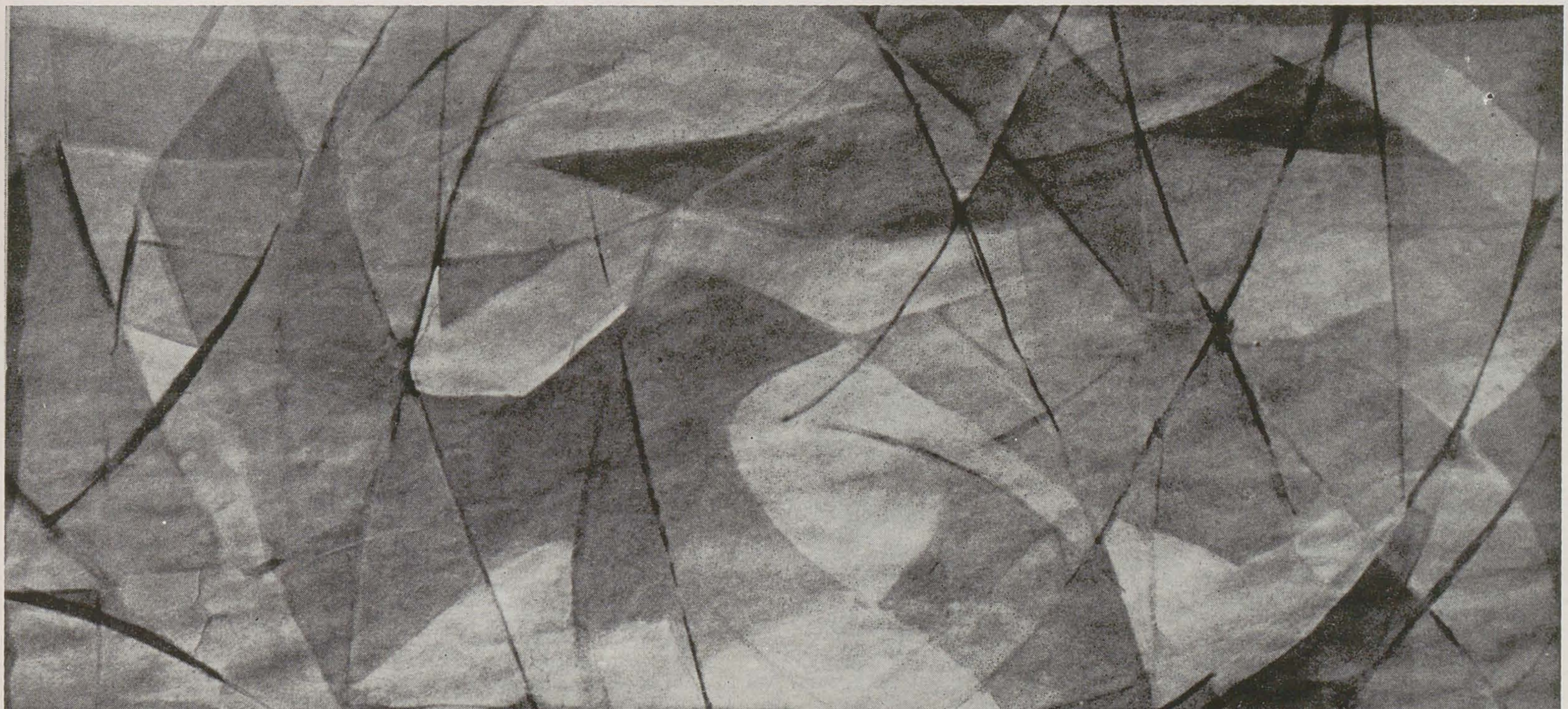
Aşa înţelese, motivele par peisagistice ca « pădure », « deltă », « toamnă », « rîu de munte », « vegetaţie subacvatică », « dealuri », « furtună », « cascadă », « copacul », « frunziş », propulsate prin stil aluziv spre demnitatea stărilor de suflet, alternează cu motive provenite din « geneze », cu ecou social, (epic şi nu doar liric), ca în « Oraşul minelor », « Virole », « Laborator, », « Întoarcerea de la tîrg », « Construcţie », « Uzina », sugerînd ambientul urban şi industrial, şi cu motivele portretistice, ca « Maramureşeanul », « Mireasa din Avrig », etc., fără ca ancorarea lor concretă să împiedice operele a se constitui ca pure transcrieri ale unor stări muzicale, provocate uneori chiar de « sonata lunii », « rapsodie », « concert », şi constituind un « omagiu » cîte unui nemuritor ca Bach (titluri ce sînt, cred, nu anterioare, ci date après-la-lettre), dar de cele mai multe dăţi neprovocate de nimic altceva decît de funcţionarea spirituală specifică a acestei terapeute a stărilor noastre de criză. Este, cum spuneam în prefaţa catalogului, nu numai o muzică vizuală cu efect psihoterapeutic, pictura Verei Marcu, ci şi, mai ales, una cu rezultate psihodietetice: ne menţine oameni.

p. 16
1. Copacul, acuarelă; 2. Toamnă, acuarelă

p. 17
3. Crîng de mesteceni, acuarelă; 4. Vitraliu, acuarelă; 5. Spaţii, acuarelă; 6. Învolburare, acuarelă







https://biblioteca-digitala.ro

un film de animație: clownul

https://biblioteca-digitala.ro

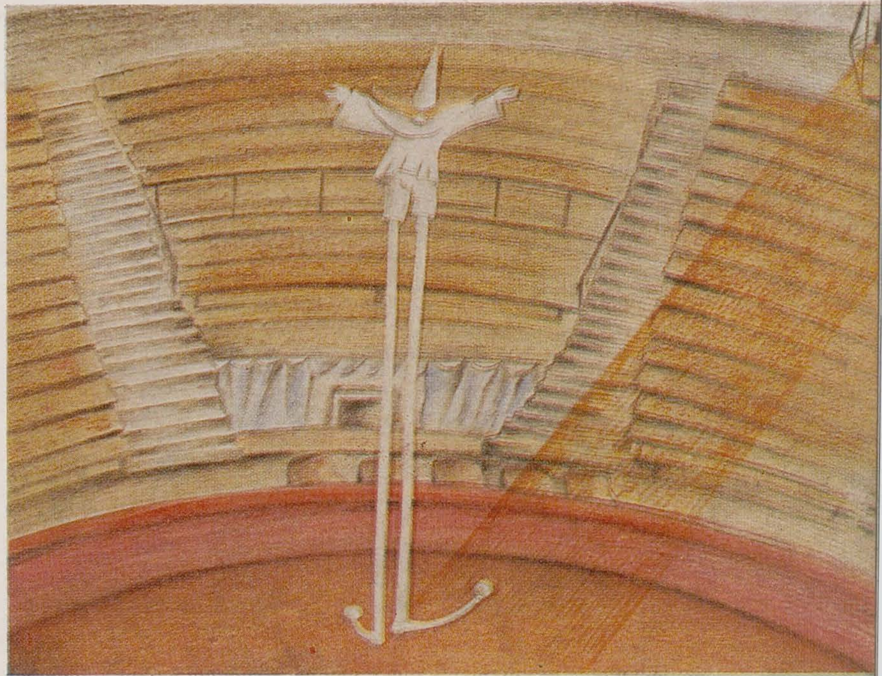
un medalion liana petruțiu

alexandra titu

Între evenimentele deosebite ale debutului stagiunii artistice actuale, *Medalionul Liana Petruțiu* (prezentat la Cinematograful Doina) ni s-a impus ca o realizare cu totul remarcabilă. Și chiar dacă ecourile de presă au fost minime, trebuie să arătăm că medalionul echivalează cu o expoziție personală, mai mult, cu o retrospectivă. Urmărindu-i activitatea de-a lungul anilor, putem afirma fără nici o reținere că opera Lianei Petruțiu constituie una dintre cele mai originale experiențe ale filmului românesc de animație — experiență prin care se iese de sub tirania unor modele convenționale. Filmul de animație, așa cum îl propune Liana Petruțiu, refuză stereotipia, serializarea, ca și multe alte capcane ale genului. Ca orice artist care se ia în serios, indiferent de limbajul în care se exprimă și de publicul căruia i se adresează, creatoarea tinde — și reușește pe deplin — să impună un stil. Un stil care este al său, și care implică, pe lîngă subiectivitatea proprie, elementele marcante ale culturii căreia îi aparține.

Ceea ce-și propune această « minunată pictoriță de la Animafilm » — cum o caracterizase odinioară D. I. Suchianu pe Liana Petruțiu — este definirea unui univers deschis miracolului, fabulosului și feericului. Un univers în care se petrec, desigur, tot felul de fapte captivante, de istorioare cu morală ; în care ca în orice fabulă sau basm binele triumfă iar răul e anihilat (prin ironie, prin arma eficientă a grotescului). Înainte de toate, importantă este însă unitatea universului în care se petrec faptele, acel fundal de peisaje, de acțiuni din planul secund, de personaje și lucruri ce trec prin cadru, așa încît acțiunea, epica narației — ni se atrage cu discreție atenția — este doar una dintre infinitele traiectorii ale unei lumi infinite. Din cînd în cînd, în imagine sînt introduși spectatori, personaje ale căror atitudini și gesturi propun deja un comentariu al faptelor și fac trecerea subtilă între realitate și poveste. Exercițiul acesta al dedublării nu e ostentativ, dar ne restituie ceva din vivacitatea și degajarea pe care o au naratorii culturilor orale. Sînt cîteva dintre filmele Lianei Petruțiu — inspirate din poveștile lui Creangă, sau din schițele lui Caragiale — în care avem de a face cu un comic dintre cele mai autentice, acel comic ce nu se descarcă instantaneu în rîs, ca reacție la o anume secvență, și la care colaborează toate detaliile. Am putea insista mult analizînd rolul unor secvențe secundare ce amplifică ironia (într-un film ca *Lenea* sau în *Minunea*) și al dialogului reluat într-un ritm rapid între imagini de ansamblu și prim-planuri pe cîte un detaliu, pe cîte un obiect a cărui formă implică în sine comicul. Filmul care ni se pare a merita cel mai mult să întîrziem asupra sa, este *Clownul* — prezentat de altfel cu această ocazie în premieră. Un film plasat nu întîmplător în lumea circului (circul e o temă la care artistul revine mereu). În fond, pentru orice copilărie experiența circului e una dintre modalitățile tipice pentru a ieși — temporar — de sub incidența convențiilor, una dintre experiențele ce lărgesc orizontul micii lumi cotidiene, sugerînd că lumea se întinde mult dincolo de linia orizontului. Animale din alte locuri, zburători ce înving gravitația, clowni care dau alt sens decît cel curent întîmplărilor meschine ale vieții. . . Acesta ar fi la prima lectură sensul lumii pe care ne-o propune Liana Petruțiu în filmul său. Dar, cum spuneam, e doar un prim nivel al lecturii. A fost odată un circ poposit într-un sat oarecare, cu copii la fel de inocenți ca în orice alt sat. A fost odată un clown. Un clown *alb* și *asimetric*. Un interpret al libertății, care se joacă anulînd distanțele cosmice, pentru care e un fleac să se legene pe cornul lunii (el știe că spațiul și timpul sînt convenții) și care mediază între familiar și fantastic. Albul său nu este cel al inocenței, al absenței oricărei experiențe. Este albul dens al înțelepciunii. Albul este prezența simultană a tuturor culorilor, iar culorile sînt expresia experiențelor afective și senzoriale, a tuturor amintirilor și înțelesurilor desprinse din trecerea prin lume. Urcînd pe treptele înțelegerii și experienței clownul a ajuns alb. Liana Petruțiu susține dincolo de parabola despre întîlnirea între înțelepciunea creatorului și ingenuitatea copiilor ce năzuie spre miracol, un discurs subtil despre culoare și formă, despre tensiunea materiei spre lumină și imponderabilitate, despre năzuința multiplicității spre unitate. Clownul construit de copii e intens colorat, amorf, imprecis în mișcări. Copiii ce îl interpretează sînt doi. Lumea circului însuși e colorată intens. Spațiile traversate de clownul alb în ascensiunea sa nocturnă sînt pline de culoare. Pe urmă copiii încep să învețe sub îndrumarea clownului alb (personaj ce implică o foarte bogată bibliografie, de la trickster-ul mitologiei precolumbiene, la nebunul lumii medievale, al renașterii și romantismului). Policromia patetică și stridentă evoluează spre lumină și atinge în final starea calitativ deosebită a *albului*. Observăm cum se produce o subtilă substituire în ce privește importanța, între mijloacele semnificării și semnificat, cum modesta narațiune trece în planul secund, iar exprimarea în culoare devine purtătorul sensului celui mai profund. Tocmai în acest rol de prim-plan acordat culorii constă, în mare parte, originalitatea autoarei. Pentru că drumul său, îmbogățit mereu cu experiențele de pictor și de ilustrator, duce spre eliberarea de convenția unanimă a primatului liniei și formei în desenul animat (linie și formă căreia genul își datorează chiar numele), pentru a-i substitui un regim de pictură animată. În desenul animat tradițional, metamorfozele ce susțin plastic epicul vizează forma. La nivelul conturului se produc modificările ce implică absurdul, hilarul, imposibilul, libertatea absolută. Linia este cea care înregistrează și urmărește ritmul epicii, ce caracterizează personajele și decorul.

Or, în cazul filmelor Lianei Petruțiu, chiar dacă se operează cu linii și forme, *atmosfera*, *spațiul* — ce se comprimă sau se deschide infinit — și regimul cînd laconic, cînd feeric al culorii, sînt elementele esențiale. Pe ele se întemeiază imaginea, iar succesiunea imaginilor (conform sintaxei genului) și raportul dintre cadrele de ansamblu și detalii impun ritmul, mișcarea, *timpul*. Prin regimul culorii și al raportului între obiecte și spațiu imaginile ne vorbesc despre integrarea ființelor în mediu, în natură, sau despre ruptura dintre ele și lumea lor (interesantă trecerea de la tonuri reci spre tonuri calde, pe măsură ce trecem de la artificial la natural, în *Povestea micului cuc*, la fel de interesant modul cum, concomitent cu hiperbolizarea prin desen a cocoșului din *Punguța cu doi bani*, spațiul din jur, ce i se subordonează, servește ideea afirmării structurii sale eroice). Deci iată că spațiul e mai mult decît un fundal. E spațiul plin de posibilități, ce conțin miracolul, actualizat doar de narațiune, spațiul anamnezic, în care sînt depozitate experiențele pline de strălucire ale copilăriei, metaforă a unui timp de cu totul altă factură decît cel al desenului animat tradițional : un timp dens, în care se petrec simultan mai multe lucruri, un timp invitînd spre « divanul oriental ». Cîndva, poate, Liana Petruțiu va transpune în animație basmul nostalgiei noastre definitorii — basmul despre *Tinerețea* fără bătrînețe și *Viața* cea fără de moarte. . .



https://biblioteca-digitala.ro

teatrul american azi

călin dan

Captivantă, fără îndoială, prin ineditul *acțiunii*, expoziția « Teatrul american azi » a reușit să polarizeze interesul vizitatorilor (de fapt *spectatori*), datorită deopotrivă cantității de *informații* comunicate și modului expozițional original de *comunicare*. De la acest mod pornind, vom spune că pentru un european, datorită stilurilor publicitare aferente, teatrul pare a fi eclipsat de strălucirea tenace a cinematografului. Emblema unui mod specific de a concepe cultura — ca pe o imensă afacere cu « tenebroase » culise și spectaculoasă fațadă — cinematograful își extrage totuși, în mare parte, autenticitatea artistică din dramaturgie și din cota de profesionalism pe care teatrul o dezvoltă între actorii săi (marile vedete cu care ne-a familiarizat ecranul au trecut, în general, prin școala dură a teatrului).

Această relație nu apare decît marginal în programul expoziției. După cum organizatorii ignoră sectoare importante ale vieții teatrale americane (experimentul, fenomenele *off Broadway* și *off-off-Broadway*). În afara unui scurt parcurs istoric (fotomontaj, piese de recuzită, bandă video), expoziția se axează pe ceea ce teatrul din Lumea Nouă a căutat să își asume ca tradiție : musicalul — variantă specifică a operei din vechiul continent (dialog + muzică + dans) cu o diminuare a tensiunii dramatice în favoarea fastului montării (nu trebuie uitat că tot industria hollywood-iană consacră stilul musicalului american) — ; și teatrele « regionale » — o consecință a ambițiilor acestei democrații de a desființa hegemonia culturală a metropolei new-yorkeze. Provenind indirect din acele companii ambulante care au urmat marile exoduri ale națiunii americane spre vest și sud, teatrele regionale (confirmate, în timp, ca rezervoare de vitalitate pentru marile scene și repertorii) își asumă cu hotărîre un caracter « provincial », cultivînd dramaturgi locali, bizuindu-se pe forțe actoricești proprii, păstrînd o viziune regizorală și scenică de mijloc între « sărăcia » asumată de o mare avangardă teatrală și fastul amănunțit al teatrului tradițional (sau al celui de divertisment). Rezultă astfel o imagine generală destul de fidelă (deși nenuanțată) a fenomenului teatral contemporan din America, dacă ar fi să dăm crezare și unor opinii autorizate : « Nu ne aflăm într-o perioadă a capodoperelor, a unor curente dominante sau a unor noi genuri în producția teatrală sau în dramaturgie. Este mai curînd o etapă a pasiunilor individuale. . . » și a unei expectative cuminți, considerînd cele șase piese într-un act interpretate de membri ai Teatrului Actorilor din Louisville, apreciat probabil tipic pentru momentul actual.

Eclectismul bonom și nesocant a trecut, se pare, din viziunea scenică în concepția expozițională menită să comprime Teatrul (cu majusculă, bineînțeles) în pastile sugestive. Spațiul sălii Dalles a fost transformat într-un parcurs labirintic, spirală evoluînd în jurul nucleului central al scenei de turneu. Se recompune — ca într-un panopticum — cabina actorului, cu masa de machiaj, se folosește din plin butaforia colorată țipător, ca într-o vitrină de cofetărie pentru a sugera agitatul Broadway, se prezintă obiecte « ascunse » ale efortului teatral (corpuri de iluminat, accesorii de costum pe care apropierea le demască), se folosesc din plin fotocolajele, montajul de diapozitive, benzile video, iar sonorizările insolite te urmăresc și te conduc prin spațiul colorat și agitat de o bunăvoință oarecum naivă, ca a unei gazde modeste, dar simpatice. În această atmosferă surprinde aerul de voioșie cinică, beckett-iană aproape, a unor piese ca « Modelul » — unde doi pictori încearcă să definească arta. În urma discursului de iluminat pe care îl ține modelul, întrerupt din poză, totul degenerează într-o încăierare burlescă, după care artiștii se dezbracă și urcă pe podium alături de cel care le poza, încercînd să-i imite ținuta și atitudinile. Fabula e suculentă, ca și o frază remarcată în catalog, posibil motto pentru spectacolul desfășurat timp de trei săptămîni la Dalles : « Iubesc teatrul pentru că este un sport de echipă. . . »

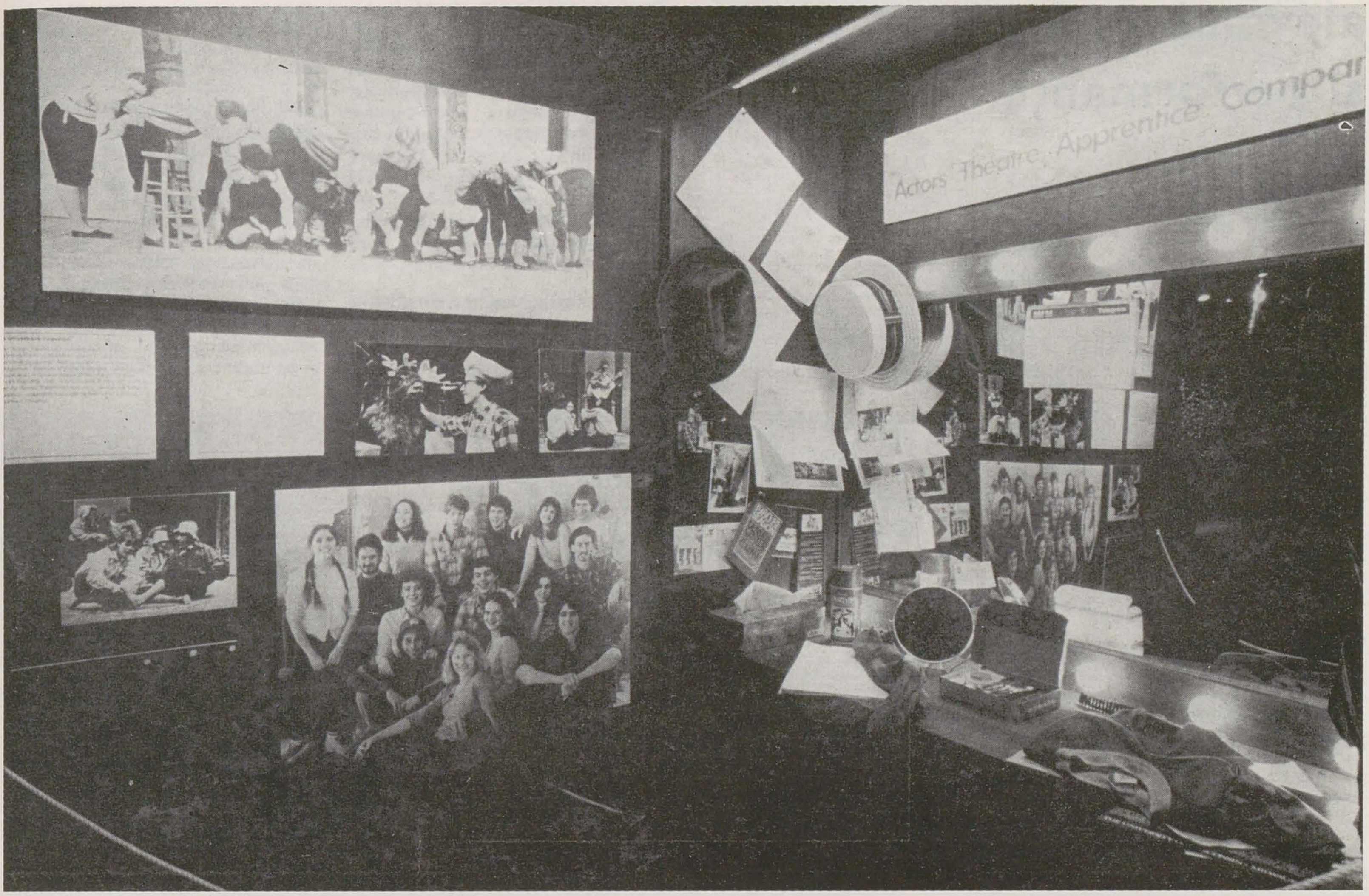
1. Colaj de imagini din teatru reprezentînd coperta programului și a afișului expoziției

2. Margo Martinadle într-o scenă din « Cincisprezece minute » de Jane Martin, spectacol prezentat de Teatrul Actorilor din Louisville în incinta expoziției

3. Cabina unui actor expusă în secțiunea dedicată trupei din Louisville

4. Vedere parțială din expoziție (sectorul dedicat Broadway-u ui, reprezentînd fațade de teatre, în dreapta statuia lui George M. Cohan din Times Square, executată din papier maché

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

alexandru ghilduș și performanțele designului

gheorghe vida

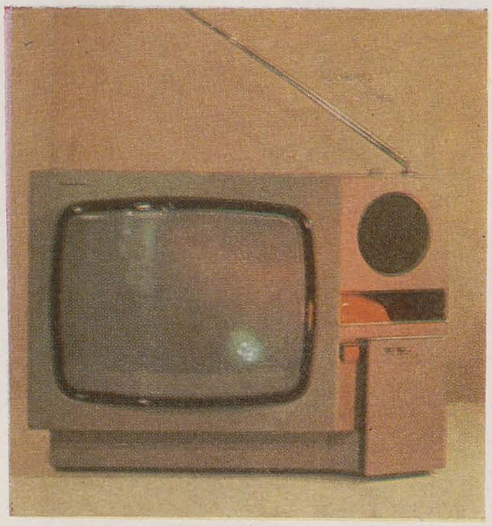
p. 22, 23

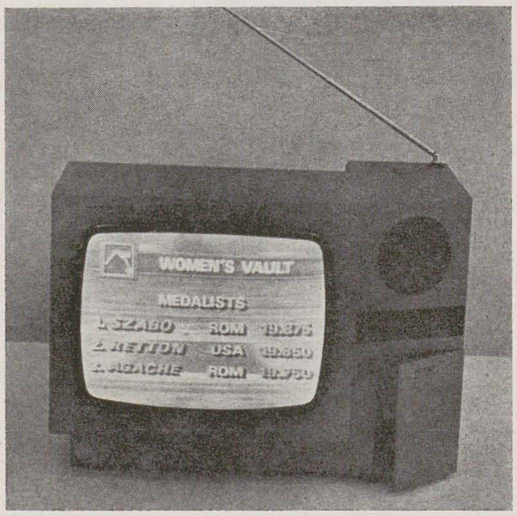
1—2. Televizor; 3. Aparat de proiecție pentru diapozitive, DIALEX 001 G; 4. Lupă cu iluminare; 5. Corpuri de iluminat mobile; 6. Microscop didactic MD 4; 7. Lupe studiu (variante); 8. Microscop didactic MD 5; 9. Joc de șah; 10 și 12. Sistem electronic audio-vizual PHONICS (picup, amplificator, orgă de lumini, spoturi, incinte acustice); 11. Microscoape de laborator, 13. Vedere parțială a expoziției (mobilier; corpuri de iluminat); 14. Mobilier modular

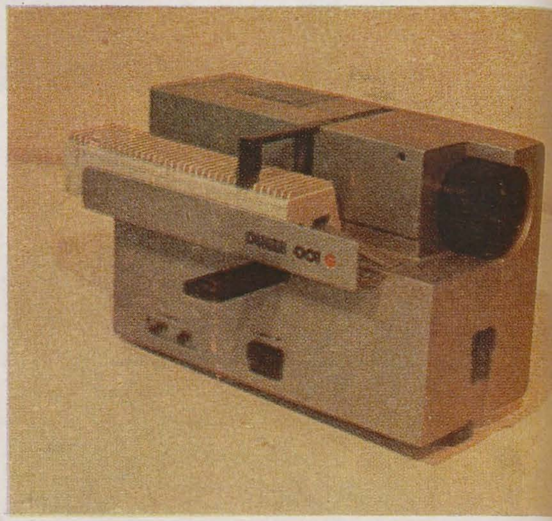
Piesele-prototip expuse de Alexandru Ghilduș în remarcabila sa selecție de la sala Simeza ce alcătuiesc, examinate mai atent, familii de aparate optice, acustice, de iluminat și audio-vizuale, alternate cu propuneri privind mobilierul modular pentru copii, un original joc de șah, afișe și panouri decorative din sticlă tratată, exemplifică *designul total*, polimorf, spre care tinde cu îndrăzneală și uimitoare eficiență acest gînditor al formei funcționale.

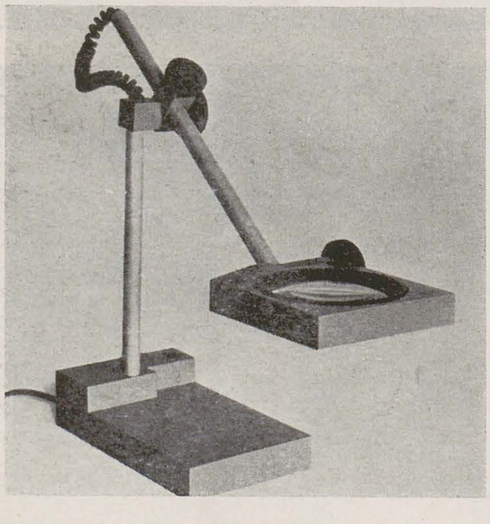
Ghilduș încorporează cu eleganță în activitatea de proiectare, de un anume puritanism etapa necesară de styling (linia sa se apropie de minimalism respirînd o discretă poezie a geometralului) și pătrunde în însăși structura, dinamica funcționării acestor mecanisme combinatorii. Departe de a le ascunde, de a le masca prin subterfugii redundante decorativ-arhitecturale, el vizualizează nucleele motrice, vitale ale ansamblului sau ale sistemului printr-o ingenioasă și adecvată signaletică, reușind astfel o deplină concordie între estetic și pragmatic.

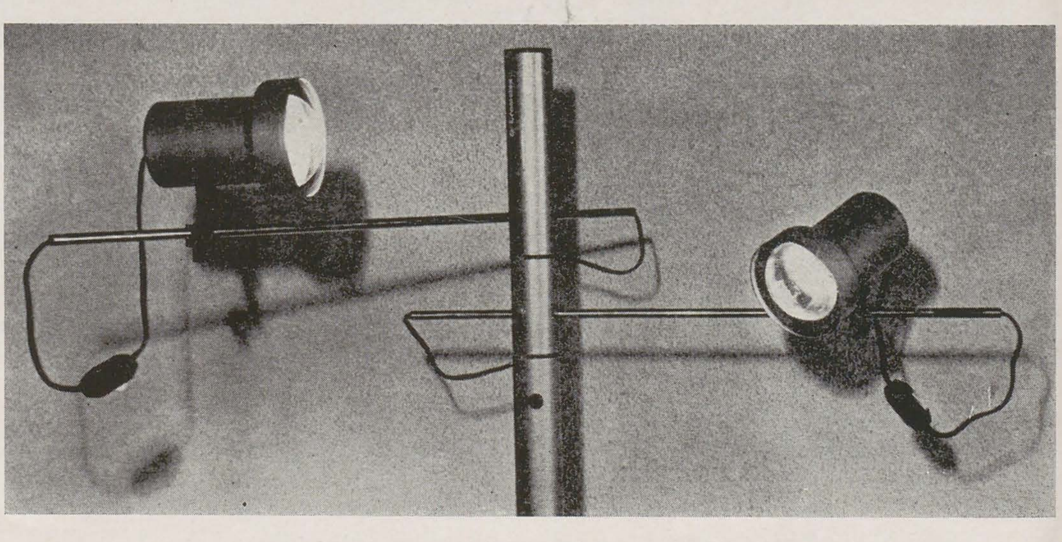
În același timp acest mod de înțelegere a intervenției designului în cîmpul vast de posibilități deschis de impactul artelor cu tehnologia, reușește să atenueze conflictul permanent dintre intenționalitatea este-

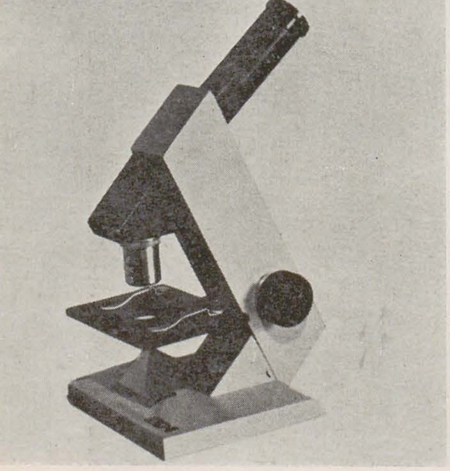


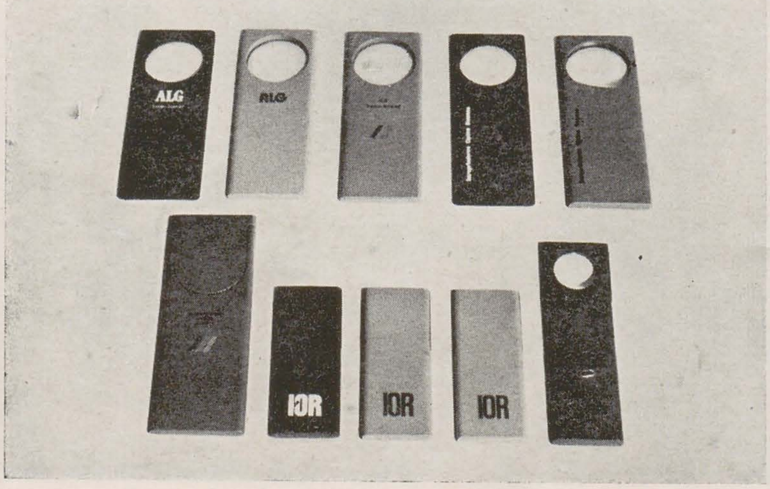


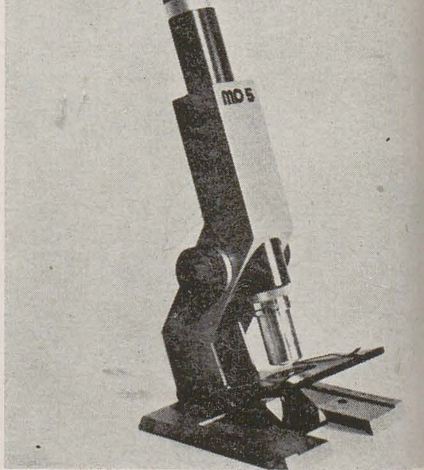










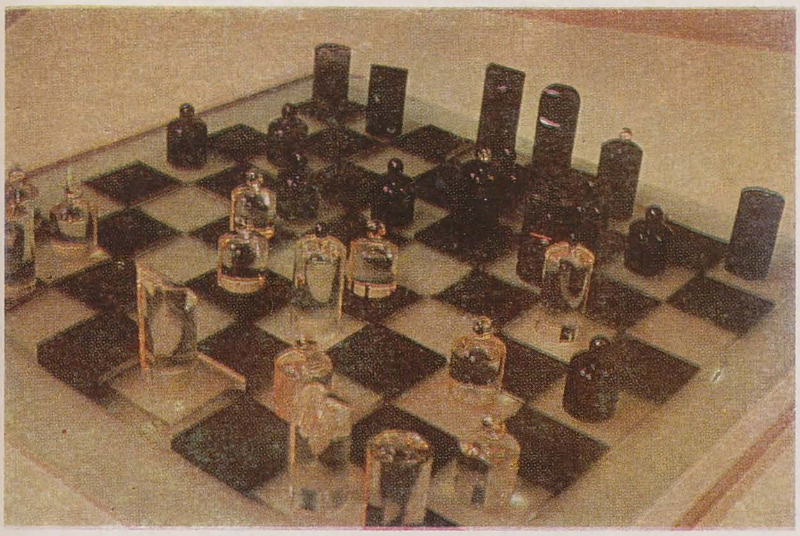


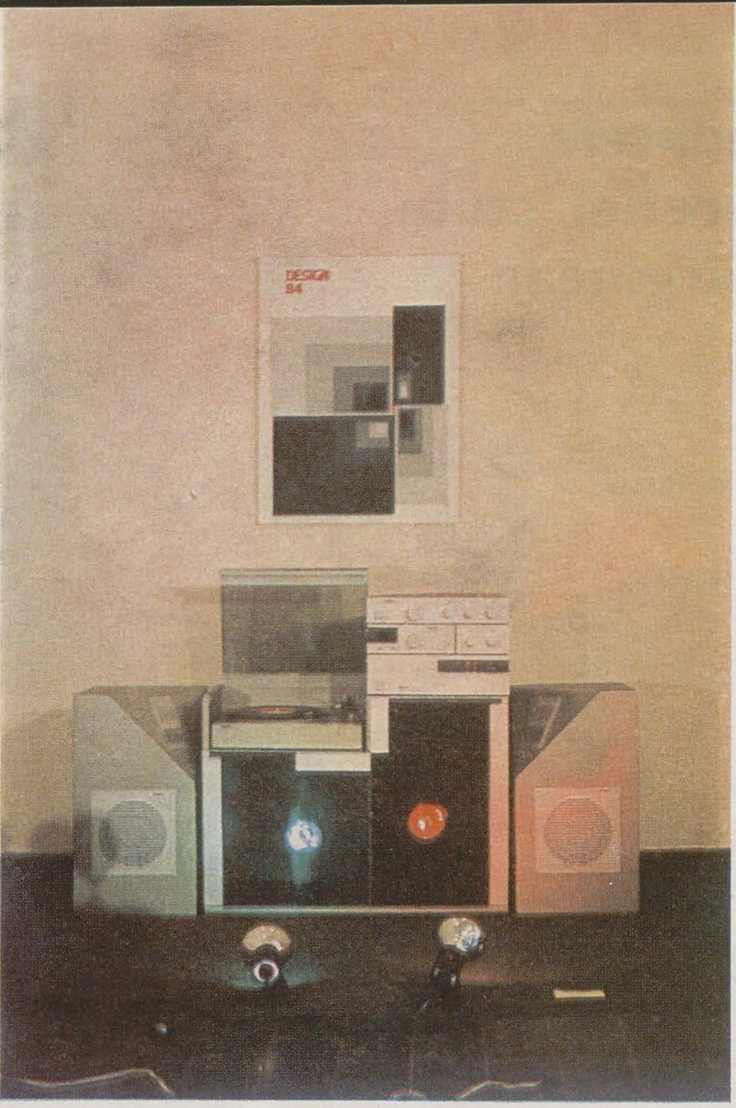
https://biblioteca-digitala.ro

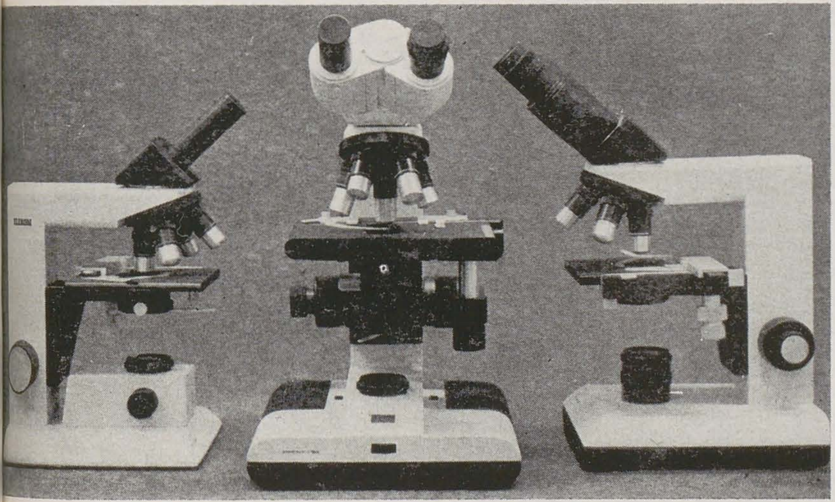
tică și parametrii tehnici. Ghilduș demonstrează încă o dată că formele justificate ergonomic sînt prin natura lor legitimate estetic, dacă ar fi să ne gîndim doar la o serie de calități cum ar fi puritatea spațială, simplitatea rafinată ca și articularea constructiv-rațională a elementelor. Este vorba în esență de crearea unei naturi artificiale, dar legată de om, de un sistem de valori. În fond, natura însăși este compusă din bio și tehnosferă, așa cum atrăgea atenția Tomaso Maldonado, referindu-se și la o spirituală autoprezentare a naturii imaginată de Voltaire: « Mă numesc natură și sînt în întregime artificială ».

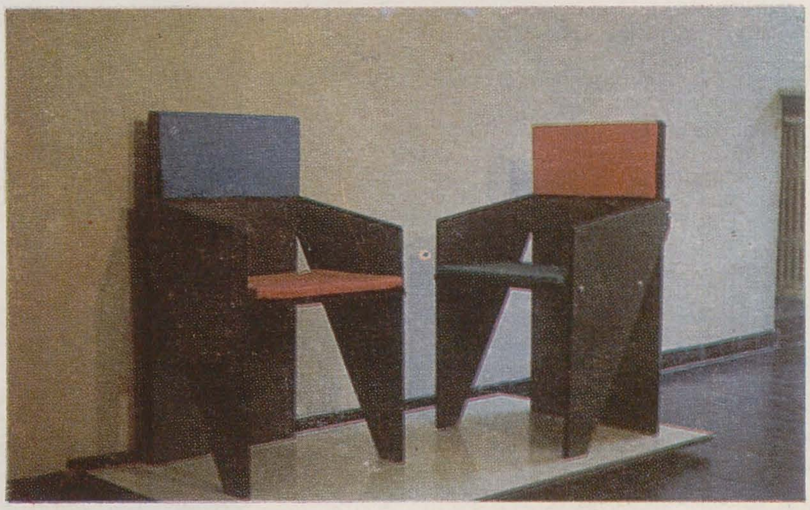
Catalogul expoziției menționează colaborările lui Alexandru Ghilduș cu laboratorul de electronică al I.M.G.B., de asemenea produse intrate în fabricație la Întreprinderea Optică Română, ca și la Institutul de Fizică și Tehnologia Aparatelor cu Radiații. Este un semn îmbucurător al reușitei artistului, al utilității școlii românești de design, odată cu depășirea stadiului de bricolaj, care mai persistă uneori, din păcate, în cazul unor manifestări similare.

Alexandru Ghilduș aduce o contribuție prețioasă la găsirea unui stil al designului-coordonat românesc, prin întreaga sa activitate.









https://biblioteca-digitala.ro

vedutele aureliei stoie mărginean

horia horșia

Uitată, pentru noi, undeva în volumul « Ziarul unui pierde-vară », poezia lui George Coșbuc ,,Pe Tîmpa" ne-a fost reevocată ca un posibil model poetic de pictorița Aurelia Stoie Mărginean. Comentîndu-i expoziția (ulei, acuarelă, desen în tuș — Brașov, sala Arta), am fi tentați să i-o adaugăm drept motto: « Un nor ivit către apus / Se urcă-n sus / Plutind încet spre miazănoapte / Iar umbra lui prin văi căzînd / Acum întunecă pe rînd / Livezi și vii și grîne coapte. / Văd drumuri albe-n zări senine, / La margini munți, mai jos coline / Și, ca pe-o pînză zugrăvit, / Orașu-n vale-adînc sub mine. / . . . ». Ceea ce poetului îi apăruse *ca pe-o pînză zugrăvit*, înfăptuiește pictorița cu nedezmințită măiestrie.

Astăzi putem spune că Aurelia Stoie Mărginean a purces la această întreprindere încă de mult, formulînd premisele prin expozițiile sale din 1969

(București, Ateneul Tineretului) și 1973 (Brașov, sala Victoria) care vădeau obsesia vizualizării și, deopotrivă, îndrăzneală și decizie în construirea imaginii prin utilizarea succesivă a unor tipuri diverse de perspectivă.

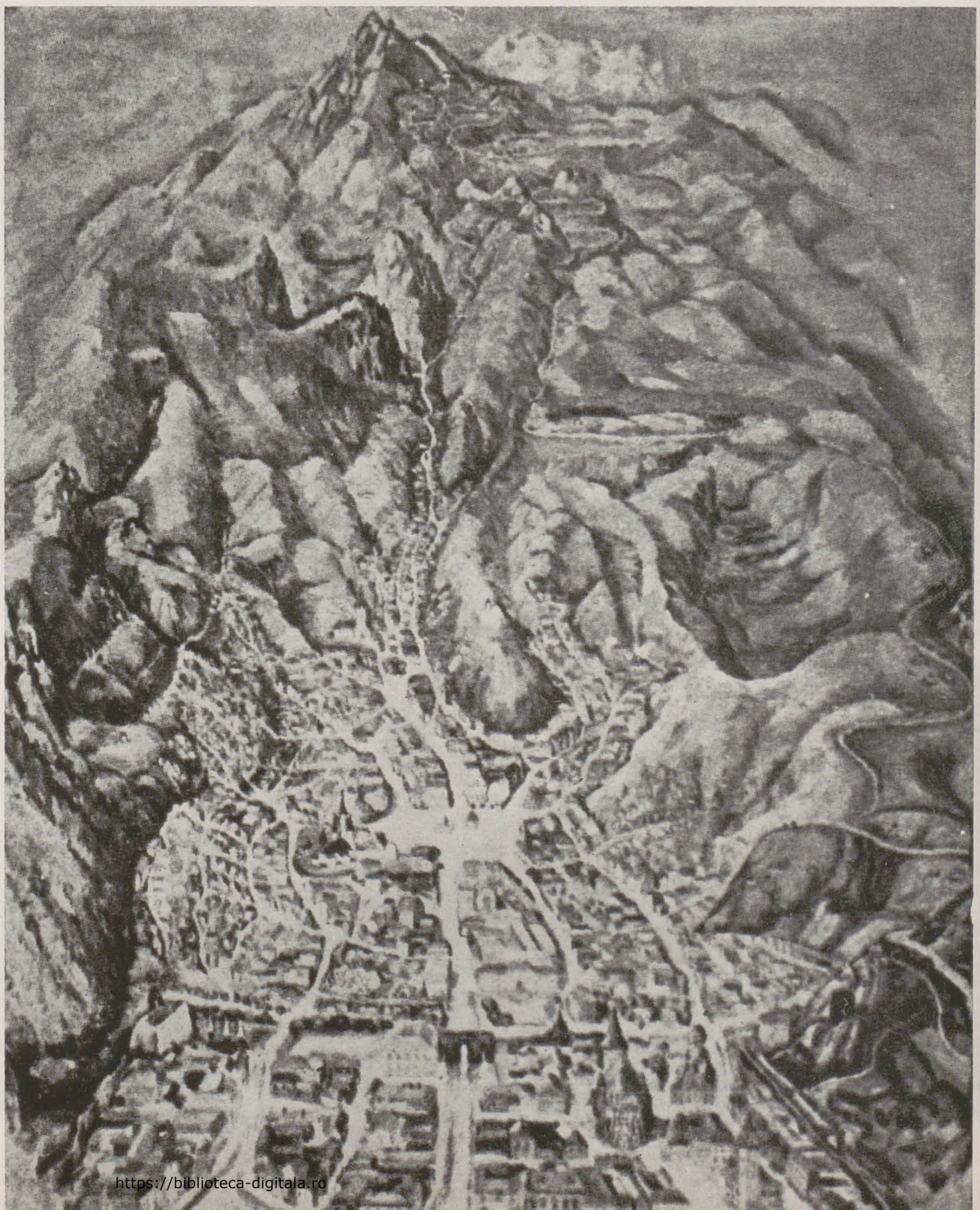
Primul moment conclusiv a fost marcat de expoziția din 1978 (Brașov, sala Victoria), desenele prezentate atunci demonstrînd eficiența artistică a aplicării unei perspective combinatorii ce permitea descrierea și denumirea obiectelor-motive ca semne precum și orînduirea lor logică în desfășurarea unor cuprinderi de orizont ample, pe care le-am numit (pentru asociații topografice și cartografice) « vedute ».

Al doilea moment conclusiv (al expoziției recente) prelungește viabilitatea vedutelor ca formă de expresie convenabilă manifestării creativității și comunicării intenselor trăiri interioare ale creatorului, dar marchează în același timp trecerea întregii problematici în tehnica uleiului, transfigurarea scriiturii grafice în decantarea tentelor și armoniilor cromatice. Nu este însă vorba numai de un pasaj de la o tehnică la alta, ci mai ales de o nouă stare calitativă care modifică identitatea vedutelor.

Inițial — și în grafica de șevalet propriu-zisă — vedutele se întemeiau pe o simbioză sui-generis a două tipuri convenționale de vizualizare. Unul, împrumutat cartografiei curente, se bazează pe convenționala « ridicare » pe teren a traseelor-artere urbane care sînt utilizate drept structuri compoziționale. Al doilea, împrumutat hărților vechi, se bazează pe utilizarea semnelor convenționale constituite prin reproducerea la scară infimă a obiectelor de pe teren, cvasi-fotografic: monumente de arhitectură, case obișnuite, porți, garduri, ziduri ș.a.m.d. Am folosit termenul *simbioză*, deoarece abia în transpunerea în materie cromatică, ea devine de fapt o *sinteză*. La obîrșie avem de a face, în această sinteză, cu aceleași structuri-trasee și aceleași semne iconice. Transpunerea lor, însă, în culoare și ulei realizează treptat o din ce în ce mai accentuată abstractizare — traseele (strada Lungă, strada Castelului, șirul Eroilor etc.) și semnele iconice (Biserica Sf. Nicolae, Biserica Neagră, Casa Sfatului etc.) devin, în ultimă instanță, *stări* ale materiei cromatice modulate și organizate conform regulilor contrastului (cromatic, valoric, simultan). În această situație, *prezentarea* tinde să aibă un ascendent asupra *reprezentării*. Totuși — și în unele dintre cele mai remarcabile reușite — în gradul maxim de *abstractizare*, imaginea sugerează *concretul*: o lucrare, de pildă, evocă la lectură amintirea alcătuirii unui arbore (desprins, parcă, din vechea heraldică a cetății). Și fiecare lucrare rămîne o ipostază a orașului ce apare *pe-o pînză zugrăvit*.

Spre a-și argumenta demersul, pictorița introduce în expoziție (tot cu statutul de obiect de artă) cîteva « chei » pentru citirea tehnicilor de execuție, un grup de trei lucrări în ulei pe pînză intitulat generic « Pictură-lecții » (« Lecția de privire — spațiu terestru », « Lecția de privire — iluziile ochiului » și « Lecția de privire — linia de orizont ») cu ajutorul cărora receptorul descifrează imaginea: « . . . Liniile văzute de sus, de pasăre, își aștern poziția lor mult mai clară, ele se ridică și se coboară, merg drepte, șerpuitoare, în diagonală, . . . au direcțiile lor eterne. Ne gîndim la un rîu, la un drum. Ochiul se mișcă față de aceste linii, dar ele sînt mereu fixe » (Aurelia Stoie Mărginean). Ceea ce nu mărturisește, însă, artista, din firească decență, și ceea ce receptorul nu are de unde a ști sau a afla, este faptul că toate aceste vedute alcătuiesc în ansamblu o *grilă autobiografică*: șirurile și ulițele, grădinile și livezile, porțile, palatele, căscioarele — din Răcădău la Poarta Ecaterinei, de sub Tîmpa pe Warthe, După Ziduri, pe Livada Poștii, pe Dealul Melcilor ori pe Drumul Poenii — marchează, de-a lungul anilor, întîmplările curente și evenimențiale ale unui copil, apoi ale unei femei, apoi ale unui artist dăruit cetății — și, cine știe, cu ce disponibilitate spre elevație am recepta imaginile dacă am descifra (ceea ce ne propunem pentru cîndva) semnificațiile particulare și personale ale fiecărui semn din orașul *pe pînză zugrăvit* de Aurelia Stoie-Mărginean.

1—2. Brașovul, ulei



bienala de la veneţia între tradiţiile şi viitorul artelor

marin gherasim

Marcînd cei nouăzeci de ani de existenţă a sa, Bienala de la Veneţia (a patruzeci şi una) îşi propune un program complex cu importante consecinţe de ordin teoretic cît şi vizînd practica propriu-zisă a artei. Punîndu-şi drept titlu generic «*Artă şi arte — Actualitate şi istorie*», bienala anunţă un veritabil program de prospectare. Titlul sugerează un *pluralism al modurilor* actuale de existenţă a artei, dialogul lor, interferarea lor posibilă. Cele patru secţiuni ale bienalei («Artă şi artă», «Artă şi mediile vizuale», «Artă şi spectacol», «Artă şi arhitectură») îşi propun un program de re-vizuire din perspectivă actuală a înţelesurilor ontologice ale artei, a statutului ei fiinţial. Este pusă în discuţie din prismă actuală ideea «*pluralităţii limbajelor*» actuale, cu tendinţe cînd centrifuge cînd centripete faţă de tradiţionalul «specific al operei», al operei ca obiect delimitat în spaţiu şi timp, construit printr-un proces de elaborare a materiei — picturale sau sculpturale» (Maurizio Calvesi — text din catalog*). În acest sens este discutat şi exemplificat prin opere raportul dintre manualitatea tradiţională a artei şi *noile procese non-manuale* de care dispune şi pe care le fructifică (înregistrare mecanică sau electronică, procese unimediale sau plurimediale). De asemenea, o direcţie de cercetare importantă din bienală, are drept obiectiv revederea analitică, critică şi imaginativă a trecutului artei («Artă şi artă», arta în oglindă, artistul şi locurile sale de reîntoarcere, dialogul artei cu propria sa natură şi istorie). În acest sens Bienala din 1984 a fost considerată drept o «Bienală a memoriei».

Ceea ce este denominat drept «Post-avangardă» şi care-şi impune optica sa asupra naturii artei de acum, este o mişcare artistică şi de idei ce-şi propune a depăşi optica «tendinţelor», a «ismelor» sau a «momentelor» ce se anulează unele pe altele, în profitul unei vederi *obiective*, lucide a procesului în toată bogăţia şi amploarea lui semnificativă. Post-avangarda militează pentru conştientizarea *coexistenţei limbajelor*, pentru ideea de pluralitate şi interferenţă a lor. Avangarda istorică era obsedată de *nou* văzut ca termen antinomic tradiţiei pe care încerca prin toate mijloacele să o anuleze. Anularea trecutului era un program enunţat sau doar sugerat, era o obsesie; or, anulînd sistematic, avangarda cădea în propria ei cursă autoanulîndu-se (conform principiului «orice noutate recentă neantizează «noutatea» precedentă»). Or, se ştie, arta în căutarea totalităţii nu operează prin anularea datelor anterioare, prin nihilism, ci prin *adăugare de nou*, prin sinteză, prin confruntare. Multitudinea direcţiilor de cercetare prezentate în Bienală trebuie considerate «nu drept tendinţe, ci manifestări ale unei bogate fenomenologii ce atestă vitalitatea artei dincolo de crizele avangardei» (Paolo Portoghesi).

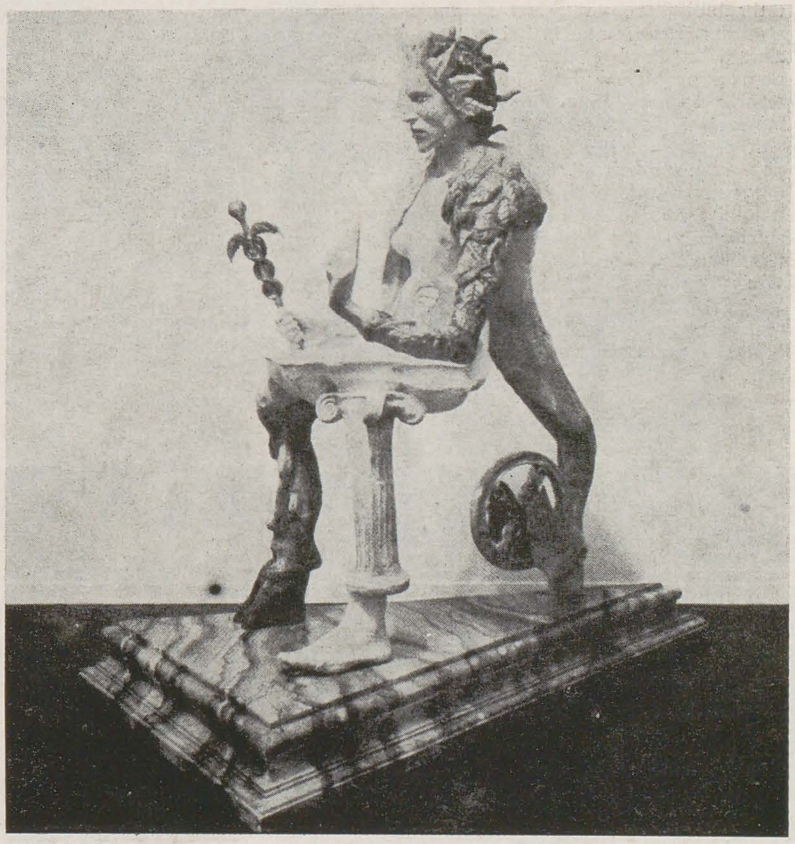
În Bienală dialoghează firesc polii «specificului artei» şi ai «nelimitării» (exprimat de noile ei mijloace şi moduri de gîndire) dialog ce se poartă, deschis, nedogmatic, nerestrictiv. Secţiunea «*Arta în oglindă*» reflectă polul «operei», al dialogului artei cu propria-i tradiţie, a limbajului cu propria-i istorie (utilizînd «reproducerea, citarea, analiza conceptuală, «travestiul», reevocarea, libera reinventare a capodoperelor artei antice, renascentiste şi moderne, angajînd cele mai diverse moduri lingvistice şi ideologice» (M. Calvesi), Secţiunea «*Artă-Media-Scena*» exprimă polul «nelimitării artei», al expansiunii modalităţilor ei, al tendinţei de sinteză.

Secţiunea «Artă şi artă» — «*Arta în oglindă*». Epoca noastră este o epocă a recuperării şi integrării sensurilor trecutului. E o nevoie de înglobare în conştiinţa omului de azi a datelor istoriei, a gîndirii, a practicii, a semnificaţiilor istoriei. Acest proces nu se face pur «arheologic», pur «restaurativ» sau pasiv clasificator, nu se propune un inventar ci o recuperare a valorilor umanului, a valorilor sale eterne, etern actuale. «Negîndu-se valoarea istoriei, se neagă valoarea experienţei şi logicii care este chiar conexiunea» (M. Calvesi).

Cu tema «Artă şi artă», organizatorii Bienalei încearcă să pună în evidenţă «tendinţa acestui deceniu de a-şi întoarce privirea spre trecut recuperînd de acolo limbajele şi imaginile din teama de a nu sărăci viitorul lăsîndu-i ca singură hrană un prezent desenat pe vidul tabulei-rasa» (Paolo Portoghesi). Bienala pune în evidenţă prin textele sale din catalog, dar mai ales prin operele expuse, rădăcinile mai îndepărtate sau mai recente ale acestei tendinţe de recuperare prin dialog şi «chestionare» a trecutului: de la expresionism (ce-şi căuta rădăcinile pînă în continentul negru sau în tradiţiile autohtone), trecînd prin Pop-Art ce evidenţia o tendinţă conceptuală de înglobare prin *citat* a imaginilor emblematice aparţinînd istoriei culturii, a contrapunerii acestor imagini unor trame, scheme şi imagini ale actualităţii imediate, şi pînă la conceptualism ce supunea atitudinii sale critice şi analitice, obiectul artei (obiectul reflectării) cît şi modalităţile sale ontologice, fiinţiale, istorice. Prin analiza sa structurală dar şi istorică aplicată imaginii gîndite categorial, sub unghiul mecanismelor limbajului, «teritoriul artei este explorat în toată extensia sa prin tehnica confruntării şi interpolării, prin căutarea unui teritoriu comun de interrelaţii capabil să delimiteze o filosofie complexă a artei ca sinteză a gîndirii şi imaginaţiei, ca luare de act a conţinutului mitic şi de conştiinţă a artei (perene şi recurente)» (M. Calvesi). Astfel, între activitatea critico-istorizantă şi cea propriu-zis creatoare cad barierele. Prin actul pur al creaţiei artistul operează şi un act de opţiune culturală, pune în discuţie validitatea unui mod istoric, operează un dialog critic cu arhetipurile culturii. Unul din mobilurile evidenţiat de această secţiune a bienalei este căutarea autenticităţii, revenirea la surse (ca şansă a adevărului) în opoziţie cu «arta de consum» supusă tuturor fluctuaţiilor şi incertitudinilor. Pictura redevine în conştiinţa acestui deceniu, un «gest lent şi stratificat» (M. Calvesi) faţă de imediateţea gestului pe care-l promulgă avangarda (cu reciproca sa, consumul rapid şi autodistrugerea).

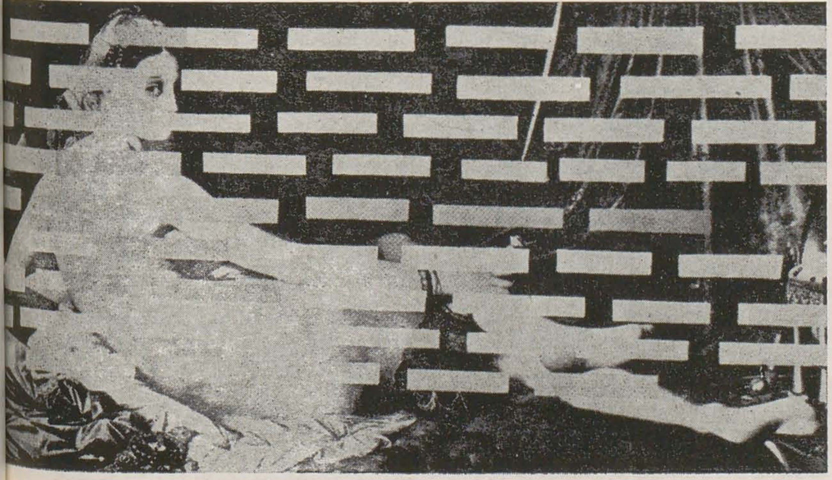
«Arta în oglindă» este un titlu cu intenţia de a face aluzie la reflecţia artei asupra sa şi asupra propriului ei trecut» (M. Calvesi). La o analiză mai atentă observăm că însăşi avangarda a purtat acest dialog cu trecutul, dar desigur în modul ei critic şi ironic, ambiguu (să ne amintim de vestita «Mona Lisa cu mustăţi» a lui M. Duchamp, prezentă în Bienală,

Luigi Untari (Italia): Profetul, 1979

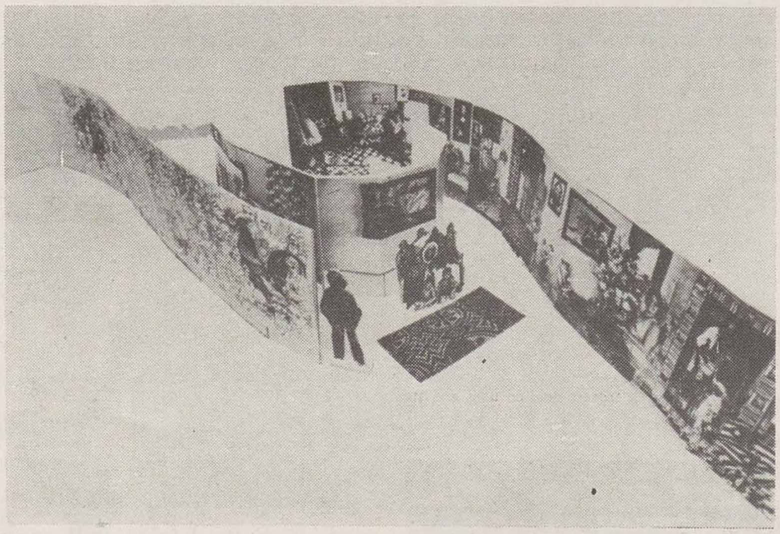


* Toate citatele din acest studiu sînt extrase din catalogul Bienalei — 1984

Osvaldo Romberg (Israel): Analiza unei odalişte (Ingres), 1977

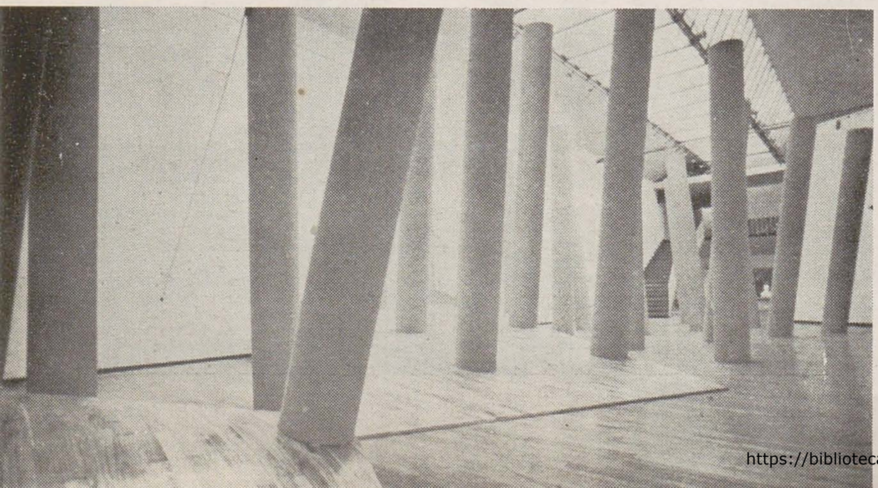


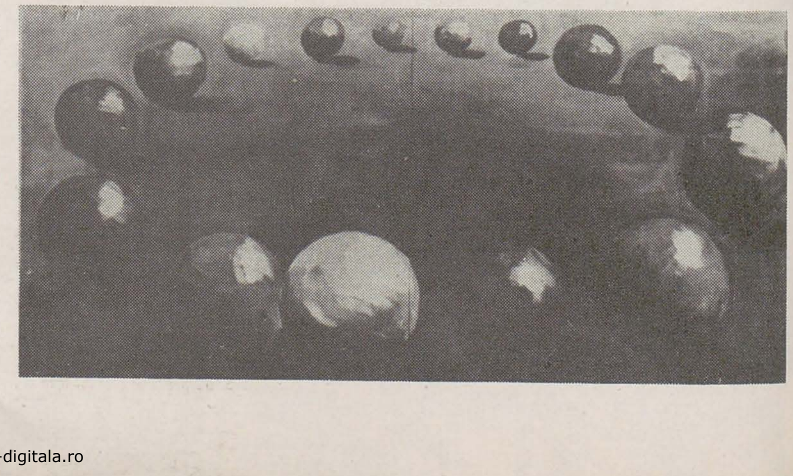
ce sublinia existența unui posibil mit al androginiei prezent în opera lui Leonardo). Această formă de dialog și recuperare a trecutului nu este o « formă pasiv-restaurativă sau de ștergere a neliniștilor prezentului » (M. Calvesi) ci însăși sublinierea unor filoane istorice, a unor tipare, a unor permanențe ale neliniștii mergînd pînă la angoasă, ale vocației umane de a se interoga, de a interoga atît prezentul cît și trecutul prin mijlocirea artei.
Bienala aduce mostre ale acestui dialog plin de tensiune, începînd cu operele lui *De Chirico* cu ale sale d'après-uri (« dopo ») prin care încerca « reîntoarcerea la meserie » prin analiza, studiul, interpretarea unui Rafael, Tițian, Watteau, Giorgione, Rubens, Guido Reni, Fragonard sau prin reînvierea într-un spirit nou a unor teme antice, încărcate de toate neliniștile prezentului, în care De Chirico se dovedește mai aproape de spiritul baroc decît de Renaștere, continuînd cu celălalt iscoditor al dialogului cu trecutul artei, *Marcel Duchamp* (cu ale sale parafraze după Leonardo, Cranach, Rodin, Ingres, Courbet, artiști în care descoperă neașteptate, ascunse straturi de viață subconștientă analizate cu sagacitate); secțiunea expune de asemenea mostre din opera lui *Picabia* (recuperînd ceva din misterul oriental), *André Masson* (dialogînd cu spiritul operei lui El Greco ori Van Gogh, simți că pictorul « se confruntă cu propriile pulsații vizionare » (M. Calvesi), *Pablo Picasso* (alt punct de referință esențială a nevoii intens resimțite de raportare și ancorare cu toate că revoluționară la modelele artei). La *Man Ray* ori *Dali* (cu a sa grotescă « Venere girafă ») « manipulările fotografice sau plastice după sculpturile clasice înregistrează suprapunerea pe mari arhetipuri a unui torturant, ironic, sau « complementar » imaginar suprarealist » (M. Calvesi). La alt pol, *Carlo Carà* în « Fiicele lui Loth » recuperează spațiul de meditație biblică trecut printr-o serenă atmosferă clasicizantă. Mai sînt reprezentați cu opere devenite clasice pentru problema pusă în discuție *Alberto Savinio, Filippo de Pisis, Pio Semenghini, Renatto Guttuso.*
Sînt prezente opere semnificative ale pop-artei, semnificative tocmai din unghiul de vedere al problemei dialogului artei moderne cu operele de referință ale trecutului, uneori cu tabuurile și poncifele sale: *Andy Warhol* cu « Patru priviri de aur ale Mona Lisa » (1980) redusă la o benignă imagine comercială de serie, *Robert Rauschemberg* intervenind în imaginea fotografică supradimensionată a unor opere de Courbet, Ingres ori Leonardo (același Leonardo !) cu gesturi venite din « action painting » sau supunîndu-le tratamentului colajului, *Roy Lichtenstein* rezumînd la efecte de raster complexa problematică a picturii lui Monet din seria « Catedralelor din Rouen », sau introducînd într-o sintaxă proprie imagini consacrate din pictura lui F. Leger. « Pentru europeni (după modelul Pop american, M. Raysse, H. Richter, Tano Festa, Mario Schifano, Mario Ceroli) afirmă în studiul ei Marisa Vescovo, ceea ce este simbolizat este istoria, cultura, citînd din Leonardo, Tițian, Botticelli, Michelangelo, făcîndu-i să treacă prin coridorul alienării, a instanței ideologice, a stereotipelor produse de consum ». Un filon puternic al Bienalei ce se revendică din spiritul mitologic al artei lui *Chirico* fecundează arta de o sublimată tentă dramatică și expresivă, de mare forță evocatoare a unui *Gerard Garouste* (« Orion și Céladon » (1983), a unui *Roberto Barni* (într-o viziune paroxistică a încleștării: « Mînia », 1983) ori în pictura englezului *Christopher Lebrun* ce recuperează și tradițiile romantismului englez (« Arion » — 1980—81). Aș mai aminti sculptura realizată din forme eterogene, din forme disparate aparținînd unor artiști și epoci diferite realizate de *Michelangelo Pistoletto* intitulată « Geniul », 1981—83, care mi-a amintit de demersul mult mai vechi în această direcție al unui Vasile Gorduz. . . Este în arta acestora o tensiune a cogitației ce aparține epocii noastre, o nevoie de a proiecta în mit neliniștile, angoasele, premonițiile omului modern. Mi s-a părut că este una din direcțiile cele mai fecunde ale întregii Bienale prin angajamentul moral și estetic, prin *nevoia de sens* căutată cu înfrigurare. O undă de *nou romantism* se face simțită în opera lor ca de altfel într-o importantă parte a artei acestui sfîrșit de secol. Aceleeași direcții i-aș anexa opera artiștilor francezi *Anne și Patrick Poirier* care în « Moartea lui Encélade », 1983, ating tragismul problematicii destinului (individual și colectiv) pe care l-au avut tragicii greci. O forță oarbă acționează destructiv în întreaga lor operă, metafora tutelară devenind ideea dezagregării implacabile. Imagini ale paternului clasicizant ori manierist propun *Stefano di Stasio* (« Celebrarea apariției ») și *Carlo Maria Mariani* (« Hercule în repaos » — 1976), *Didier Vermeiren* (sculptură — 1981) ori *Athos Ongaro* (« Fîntînă » — 1983). *Sandro Chia*, din noul val italian, propune o imagine nu lipsită de umor (cît de departe de tragismul, de teluricul artei germanului *Arnold Kiefer !*) a condiției omului modern într-o parafrază a neorealismului anilor '50 (« Oameni în cursă », 1982).
Modalitățile « tradiționale » de existență a artei (pictură, sculptură etc.) își dovedesc vitalitatea în actuala bienală dar spiritul operelor este altul decît al celora din anii precedenți. Valul neoexpresionist ce « bîntuie » de vreo cîțiva ani prin Europa (iscat de școala germană de la Köln) a marcat multe opere. Acest expresionism primește uneori tenta conceptualismului dînd opere de o severă stranietate: « Profetul » lui *Luigi Ontari*, colaj straniu de stiluri și de simboluri culturale, « Vanită » de *Mario Ceroli*, reluare a anticei teme narcisiene a oglindirii, « Venere a zdrențelor », 1967, de *Michelangelo Pistoletto*, viziune plină de umor asupra acumulării iraționale de obiecte de către omul modern, « Oedip și Sfinxul » de *Vettor Pisani* (parafrazînd paternul iconografic suprarealist).



Austriacul *Arnulf Rainer*, unul din protagoniștii noii « unde » expresioniste, intervine cu o scriitură febrilă pe imagini fotografice reprezentînd detalii din Altarul de la Isenheim a lui Grünewald, obținînd efecte de un rece, calculat paroxism. Conceptul este infuzat în creația acestora în însăși plasma operei, în structura, în articulațiile, în materialele operei concrete. Există în Bienală și direcții mai pur conceptualiste ca cea a unui *Osvaldo Romberg* care în seria de analize a unor opere clasice rămîne în spiritul consacrat al echivalării verbale, dianoetice a imaginii (« Analiza marei odalisce » (Ingres) 1977, seria de analize a operelor lui Rembrandt (« Garda de noapte » etc.). « A apărut o filosofie a limbajului artei, o transformare a imaginii în verbalitate cu tentativa extincției simbolice, care duce la înțelesul că angajamentul ar putea fi echivalentul conținutului » (Marisa Vescovo). Citările individuale remarcabile din această secțiune (« Artă și artă ») a Bienalei pot continua. Mai importantă rămîne însă direcția mare, spiritul nou pe care-l pune în evidență și-l apără.

A doua secțiune importantă a actualei Bienale de la Veneția poartă titlul generic « *Artă, ambianță, scenă* » și încorporează o sumă de tendințe de ultimă actualitate în artele vizuale (și nu numai vizuale).
Această secțiune comportă trei subsecțiuni: *Artă și media* (mijloacele vizuale de informare), *Artă și spectacol, Artă și arhitectură.* Descifrăm în propunerile acestor secțiuni intenția realizării unor noi modalități de acțiune artistică aflate la confluența dintre arte, la confluența artelor tradiționale (pictură, sculptură, arhitectură, muzică, teatru) cu noile mijloace și tehnici ale artei (televizorul, video-caseta și desigur filmul). Ideea acestei veritabile simbioze își are originea în utopia « artei totale » și a « sintezei artelor » profetizate și profesate încă de Wagner în spectacolul de operă (teatrul muzical). Ideea fusese îmbrățișată și de « Secesiune » în ale cărei produse artistice descifrăm dorința realizării vechii, originarei unități a artelor (muzică, teatru, poezie, imagine). Opera unui Max Klinger ne stă mărturie. Bienala omagiază de altfel arta vieneză a anilor 1900—1920 printr-o aproape exhaustivă prezentare a mișcării « Secession » ca mișcare culturală și artistică preocupată de a realiza un stil cultural și de viață coerent. Ideea sintezei artelor s-a îngemănat peste ani, în cazul *artei pop*, cu tendința ilimitării (dezmărginirii) spațiului tradițional al imaginii ce fusese redusă la convenționalul șasiu dreptunghiular sau la formele tradiționale ale sculp-





https://biblioteca-digitala.ro

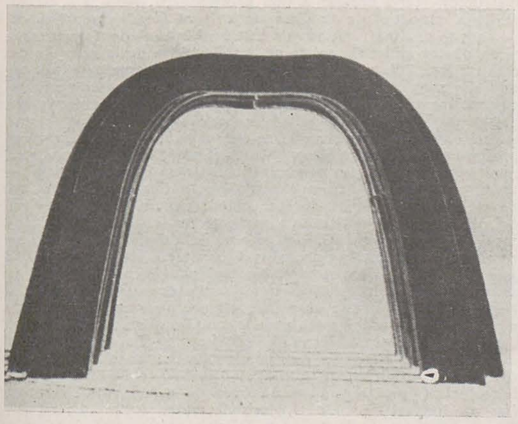
turii, prin insertul de obiecte și de imagini foto cît și prin ieșirea în spațiu (în toate direcțiile) a formelor tabloului (tehnica colajului, asamblajului, bricolajului etc). Anii '60 preocupați de asimilarea noilor tehnici de producere a imaginii, au utilizat pe scară largă « tehnicile mixte » (preocupare moștenită de la cubism). Istoria tendinței angrenării totalității mijloacelor și tehnicilor artei, de conlucrare a mai multor arte în mod simultan, trece prin « *happening* » în care un factor declanșator al resorturilor spectacolului și participant direct la realizarea lui este însuși artistul. Desprinderea de vechiul « cadru » al tabloului se produsese radical și în cazul recentelor « performance », unde acțiunea artistului are în vedere un « cîmp », un « mediu » pe care-l ocupă sau creează prin intermediul formelor plastice, al asamblărilor de materiale, al proiecțiilor. Determinantă pentru sensul întregii acțiuni, pentru corelarea tuturor factorilor expresiei rămîne decizia, activitatea operațională a artistului. Întreg travaliul artistului finalizează într-o « *instalație* » care comportă existența fizică a unei aranjări în spațiu derivată din mai vechea tendință de a crea un « *environment* », dar realizat în acțiune, printr-un proces ale cărui articulații se evidențiază într-un tip de activitate derivat din happening. Noile mijloace de comunicare și expresie artistică (televizorul, video-caseta) prezente în actuala Bienală, realizează înregistrarea și redarea tuturor acestor acțiuni concertate (happening, performance), video-caseta fiind uneori integrată unei instalații. Este noutatea pe care Bienala o supune comentariilor critice. « Între « video-art » și « instalații » se produce o osmoză, « video-instalațiile » unde monitoarele devin obiecte vizuale și sonore amestecate și confruntate cu alte obiecte » (Maurizio Calvesi). Încă un pas este astfel făcut în tendința de a reunifica artele, de a le concerta, de a le pune în conlucrare, cu scopul de a exprima cît mai deplin aspirațiile spre totalitate ale artistului modern.

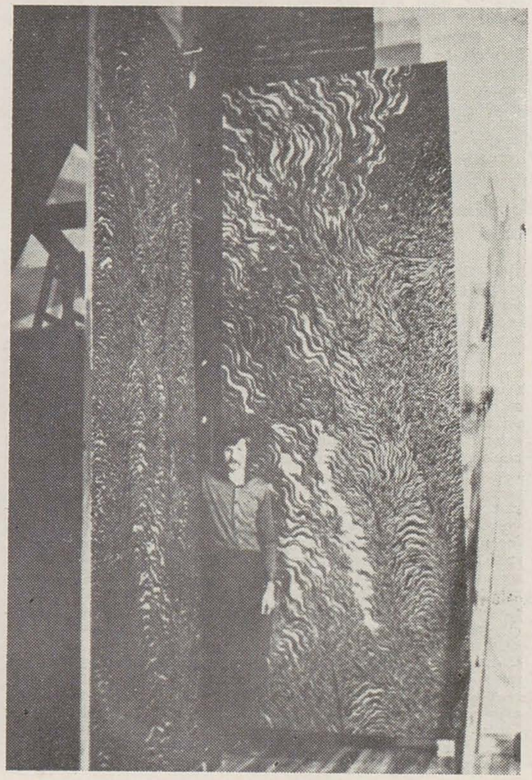
« Arta și video-media », « Arta și spectacolul », « Arta și arhitectura-spațiu » devin termenii unui dialog între arte care nu renovează utopia « artei totale », dar fructifică conlucrarea lor, folosindu-se de noile posibilități oferite de tehnologie » (M. Calvesi). Propunerile din pavilionul central al Bienalei sînt multiple, diverse, uneori incitante. Reținem din propunerile de « *Instalații* » pe cea a lui *Michael Buthe* « Tauf Kapelle mit Papa und Mama » — 1983—1984, dialog neliniștitor între spații și obiecte profane și sacre, sau pe cea a lui *Hans Hollein*: « Ultima scenă » — 1984, instalație cu vădite valențe simbolice. Pentru subsecțiunea video-instalațiilor am reținut în chip special pe cea a lui *Gustav Hamos* intitulată « Marea » (ecran video așezat orizontal, încastrat într-o piramidă de pietriș alb, cu o imagine a eternei mișcări a valurilor mării, lucrare în care ambianța sonoră și vizuală tinde să sublinieze ideea de sacralitate a naturii) pentru puterea de transfigurare poetică a mijloacelor contemporane de expresie. Alte propuneri uneau sculpto-pictura, arhitectura (ambientală) cu imaginea video, într-o supraimagine nu rareori pîndită de eclectism sau chiar de gust îndoielnic. Catalogul Bienalei ne informează (nu am avut prilejul de a le vedea în timpul șederii mele la Veneția) despre includerea în cadrul ei, la secțiunea Artă-Ambianță-Scena, a mai multor spectacole de teatru total, drept corolar al tendințelor de sinteză de care vorbeam mai sus. Concepute drept « spectacole de artist » și realizate la Teatrul Goldoni din Veneția, aceste spectacole fac din elementele audio-vizuale și de ambianță nu doar accesoriile, adjuvantele spectacolului de tip tradițional, ci substanța însăși a spectacolului, unul din conținuturile sale principale. « Arta ambianței împreună cu asamblările, sculpto-picturile, arhi-picturile, acțiunile video și sonore, reabsoarbe uneori însuși « decorul » pliindu-l exigențelor pur expresive » (M. Calvesi). Au fost prezentate : « compoziția scenică » « Omagiu lui Kandinsky » de *Giulio Turcato*, « Pluta lui Babel » de *Carlo Quartucci* (în care îl găsim implicat și pe multiplul artist care este *Jannis Kounellis*), « Puterea nebuniei teatrale » de *Jean Fabre*. « Întîlnirea dintre artele vizuale și spectacol scrie același Maurizio Calvesi, dă loc unei fuziuni efective, permițînd imaginației artiștilor, de a realiza acele dezmărginiri în spațiu și timp pe care limbajul lor special le comportă ca necesare ».

În sălile de la « Zatere », un număr de 50 de artiști exemplifică cele mai noi tendințe ale artei actuale, considerate ca germeni posibili ai unor drumuri viitoare. Coexistă acolo în chip « democratic » grafitiștii străzii și ermetismul post-abstract. « Pictura, afirmă John Robert, referindu-se la această selecție, nu are limite: poate fi livrescă, discursivă, precum poate fi extrem de concentrată, maximum de reticență și aluzivă ». Nici o închidere mintală ; se investighează în buna și mereu actuala cercetare conceptuală « posibilitățile autogenerative ale alfabetului pictural », sculptural sau de sinteză a artelor. Rămîne doar de văzut dacă acest alfabet va fi apt sau nu să reveleze în chip esențial nu doar propriile mecanisme de funcționare ci va fi pus să refere despre mecanismele profunde ale omenescului. . .

Bienala, manifestare de mare amplitudine, a adus prin intermediul pavilioanelor naționale, pulsul viu al artei de azi din acele țări, introducîndu-le astfel în dialogul plin de tensiune al artei universale. Nota dominantă dată de tendința sintezei artelor, de recuperare prin dialog a marilor tradiții spirituale și artistice au dat ultimei Bienale* o tentă de gravă, matură meditație asupra condiției, naturii artei, asupra viitorului ei.

* La cea de a patruzec iși una ediție a Bienalei de la Veneția, pe lîngă marea expoziție organizată în Pavilionul central structurat în secțiunile și subsecțiunile de care ne-am ocupat, pe lîngă expozițiile organizate în oraș (« Artele la Viena, de la secesiune la căderea Imperiului Habsburgic » la Palazzo Grassi, și « Deschidere-1984 » de la Zatere) sau spectacolele de la Teatrul Goldoni, au mai fost deschise pavilioanele naționale a treizeci și două de țări, ce aduceau mărturia culturii ce o reprezentau în contextul artei mondiale, în colocviul viu al Bienalei : Argentina, Austria, Belgia, Brazilia, Canada, Columbia, Cuba, Egiptul, Elveția, Franța, Japonia Marea Britanie, R. D. Germană, R. F. Germania, Grecia, Israel, Italia, Iugoslavia, Olanda, Danemarca, Finlanda, Islanda, Norvegia, Suedia, Peru, Polonia, Portugalia, Republica San Marino, Spania, SUA., Ungaria, URSS.





p. 26

1. *Mario Garcia Joya și Raul Martinez Gonzales (Cuba): « Familia », 1983—1984*

2. *Giani Colombo (Italia): « Arhitectură cacogoniometrică » Ambient — 1984*

3. *Andreas Schulze (R.F.G.): « Sfere » — 1983*

p. 27

1. *Alberto Burri (Italia): « Teatru » — 1984*

2. *Roberto Barni (Italia): « Mînia » — 1983*

3. *Kain Tapper (Finlanda): « Clar de lună » — 1983*

4. *Andrzej Fogtt (Polonia): Obsesia forțelor naturii » 1983—1984*

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

sau

scrisori de dragoste

horia horșia

Revizuindu-ne însemnările (constatări, analize, trăiri, aprecieri), referitoare la expozițiile jurnalului acestuia, definitivăm pentru tipar comentariile noastre în spiritul (sau sub impresia) convorbirilor purtate la ședința de lucru a Comitetului de conducere al U.A.P., pe baza esențialei dări de seamă despre activitatea revistei noastre, susținute de redactorul ei șef, prof. Vasile Drăguț (13 noiembrie 1984), care a abordat, evident, o diversitate de probleme din programul revistei.

Un jurnal are în vedere, după părerea noastră, un număr n de expoziții (dintr-o perioadă limitată calendaristic) precum și de alte manifestări omologabile — scenografia unui spectacol (teatru, film etc.) ori inaugurarea unei lucrări de artă monumentală ș.a. Nu poate cuprinde toate expozițiile, nu numai datorită spațiului proporțional limitat al unui număr de revistă și riscului de o transforma astfel în ceea ce odinioară Eugen Schileru numea metaforic buletinul parohial al obștei, ci mai ales datorită diferențelor de pondere în viața artistică și socială a expozițiilor în genere, care, de altfel, constituie numai unul dintre tipurile de evenimente importante ale raportului curent artă / societate și artă / arte înscris în programul unui organ de presă al unei asociații profesioniste de creatori. Adeseori cîte o manifestare este eliberată de condiționările jurnalului care — dincolo de diferențieri marcate prin încercarea autorului de a formula judecăți de valoare — impun un regim relativ uniform privind spațiul (text și imagini). Așa este, în situația noastră, cazul mozaicului monumental « Victoria Socialismului » de Mihai Mănescu, de la Arad, recepționat spre finele lunii octombrie, lucrare ce se detașează prin reușita ei și prin momentul recepției, în săptămînile premergătoare Congresului partidului, ceea ce a determinat prezentarea și comentarea specială a evenimentului în primele pagini ale numărului de față.

Încercăm să cuprindem expozițiile cercetate (la București, dar și în alte centre — Timișoara, Arad, de pildă, cu regretul că nu putem realiza un tur de orizont reprezentativ, ceea ce, chiar dacă utopic, vom încerca o dată) și asociem relatărilor noastre pe cele ale colaboratorilor noștri — Rodica Irimie-Pascu, pentru Sibiu, Cătălin Davidescu, pentru Craiova, Andrei Paleolog, ocazional pentru Rîmnicu Vîlcea, regretînd absența altora care nu ne-au remis textele în timp util (prea puțin, deci, pentru a obține o cît de cît generală reflectare a vieții artistice — ceea ce, din nou, ne propunem să realizăm mai bine altă dată). Și, pentru că reafirmînd propria-ne poziție privind raportul capitală/provincie, adică reafirmînd că în alte centre există artiști de aceeași valoare și importanță ca și la București, vom începe prin a comenta cîteva manifestări din « provincie ».

Pozițiunea cronicarului plastic este, dacă nu ingrată, cel puțin dificilă, pentru că, dincolo de opțiunile personale firești, normale și chiar obligatorii, el trebuie să se arate a fi un receptor avizat, ca să nu fim prea prețioși spunînd un cunoscător. Iar în situația sistemului nostru social și artistic trebuie să se arate a fi, dincolo de caracterul implicit subiectiv (specific receptării), un critic obiectiv, dată fiind generoasa acceptare a diversității personalităților și facturilor stilistice din cadrul unui program de creație unic, propriu momentului actual al sistemului nostru social integral. Bizuindu-ne pe sinceritatea artistului care-și expune opera în pubic și acordîndu-i încrederea de rigoare, comentariul criticului se cuvine să aspire a fi ceea ce tot Eugen Schileru numea scrisoare de dragoste. Pagnini spunea deopotrivă că actul critic optimal este un act de dragoste. (Nu vom mai apela și la străvechiul adagiu dintr-o epistolă a unui personaj celebru care arăta că degeaba vrei să dovedești credință dacă nu ești capabil să mărturisești dragoste).

grafium (filiala u.a.p. timișoara, muzeul județean baia mare)

Descinzînd la Timișoara, agreabila vizită protocolară și colegială la filiala U.A.P. ne-a procurat și surpriza întîlnirii cu expoziția de gravuri a grupului *Grafium* (al Atelierului 35), deschisă la sediul filialei (și prezentată concomitent, prin exemplare ale acelorași tiraje, la Muzeul județean din Baia Mare). Impresiona din primul moment calitatea execuției tehnice, acuratețea expunerii, ingeniozitatea atașării pe panoul fiecărui expozant a uneia dintre plăcile gravate. Mai mult decît explicitarea în spirit didactic-instructiv a tehnicii de lucru, asocierea determina un atractiv efect artistic al expunerii, ordonată astfel de un modul unificator procurat prin dezvoltarea ritmică a relației pozitiv/negativ. Asocierea sugera deopotrivă existența (ipotetică) a unui al treilea termen al relației, motivul propriu-zis al lucrării, sursa de inspirație, problematica de care gravorii sînt preocupați, orientîndu-ne în felul acesta spre însuși universul lor artistic, ceea ce ne-a îndemnat să vizităm și atelierele lor spre a ne completa informațiile oferite de expoziție. Vîrsta, specialitatea artistică, respectul propriei meserii și dorința de a comunica în cîmpul ei de acțiune sînt elementele care asigură coeziunea grupului, alcătuit din personalități diferite cu preocupări diferite privind aventura imaginii multiplicate. Am căutat să surprindem unele date artistice proprii fiecărui expozant în parte.

Constantin Catargiu se arată a fi preocupat de dinamică, de mișcarea surprinsă într-un moment de echilibru compozițional, mobilitatea întemeindu-se pe severitatea compunerii așezate a unor naturi statice (cu draperii, recipiente metalice ori cu forme din natură — fiecare cu un statut diferit privind restituirea obiectului, adică a formelor în imagine) ori, la polul opus, pe libertatea unor compoziții oarecum deschise, sugerînd ambianța maximum simplificată a naturii, a orizonturilor (« Crepuscul I—IV »).

Pentru *Viorel Cosor* care practică deopotrivă pictura (de fapt încă înainte de a fi fost atras de tehnicile multiplicării) ni s-a părut că gravura ar constitui un fericit exercițiu de ordine și severitate (necesar fără îndoială pictorului însuși prea labil și tentat de experimentări aleatorii în manevrarea materiei cromatice). Astfel, incertitudinile din pictură se convertesc calitativ în certitudinile gravurii. Tușele nestăpînite devin trasee riguros conduse, iar aglomerările de semne se transformă în metafore sugestive. Semnificativ, una dintre gravuri se și intitulează « Spațiu strict delimitat ». Temperamental, artistul se manifestă în același fel, dar prin disciplinarea temperamentului se obține o maximă concentrare de energie în imaginea pregnantă, percutantă, care poate fi un simplu « Pretext de studiu » sau poate fi învestită cu funcții simbolic-evocative (« Așezămînt pentru erou I, II »).

Arpad Ianto se situează pe o poziție contemporan expresionistă (proprie multora dintre gravorii noștri). Gravurile expuse sînt investigări, de pe această poziție, ale chipului și personalității umane cu sugerarea posibilelor atitudini, avataruri, deveniri ale ființei înseși în contact cu lumea exterioară. Un domeniu vast și un demers artistic atrăgător și promițînd a fi fructuos, dacă ne referim, cel puțin la portretul « Arturo Ui » (care are deja o bogată biografie literară ce poate fi în continuare exploatată original).

Lucia Moise aduce în expoziție o notă aparte, de poezie și lirism. În « Peisaj » și în « Jaluzele » decantează lumini și umbre ale unor spații reale care pot fi în același timp spații interioare ale insului orientat, aplecat spre reverie.

Nora Novac ne-a oferit cea mai mare cantitate de lucrări — de la studii și schițe la studii și gravuri definitive, majoritatea aparținînd unei lumi speciale, unui « Spațiu zoomorf ». Protagonistul acestui spațiu investigat cu consecvență și cu acribie, ca zonă de confluențe dintre natură și geometrie, îl constituie, în momentul actual, motivul calului. Eleganța și armonioasa sa alcătuire anatomică, eficiența acesteia în sensul obținerii economice a mobilității, a unor mișcări « frumoase », este transferată ansamblului compoziției ca problematică primă. Compozițiile se bazează pe articulări simple, simplitatea ne apropie sensibil de restituirea modelului real, dar fiecare sens al mișcării care se arată a fi o condiție sine qua non a « spațiilor zoomorfe » este încărcat de o sarcină poetică suavă și gravă în același timp.

Expoziția (sau o variantă a acesteia) ar putea fi prezentată, fără îndoială cu reușită, și la una din sălile Atelierului 35 din București (mai ales după confruntarea cu colegii și publicul băimărean).

viorel toma (timișoara, galeriile de artă)

Nebeneficiind de nici o prevenire, ora de tihnă contemplativă (în ambianța armonioaselor structuri de ritmuri geometrice op-art care ne-au captivat totdeauna ca o propunere de ordonare a mediului) ce ne-o rezervasem pentru expoziția lui Viorel Toma, într-o agitată amiază de festivități social-artistice la Timișoara, a debutat contrar, șocîndu-ne, dar și stîrnindu-ne interesul. În raport cu ceea ce știam, Toma comite un *volte-face* — aparent (încearcă a susține Mihai Drișcu în textul din catalog), oricum, însă, evident (conchidem noi). Schimbarea s-a petrecut (mărturisește artistul) nu datorită epuizării unui drum ori eventualelor limite constrîngătoare ale esteticii curentului, cît mai ales dificultății (ori imposibilității) finalizărilor, adică a transpunerii în structuri arhitecturale urbane, pe care de fapt demersul artistului le viza. Drept care pictorul se înapoiază (după zece-paisprezece ani) la șevalet și paletă, dar tot în sistemul de relații artă-cultură-natură.

O lucrare — una singură, « Draperia roșie » — elaborată demonstrativ (document, deci, al biografiei artistice) marchează trecerea sau coexistența ambiguă, deși armonioasă, a celor două atitudini (un grup de butelii și recipiente din sticlă, forme delimitînd ritmuri de unghiuri geometrice alb-negru și proiectate pe un fundal dezvoltînd compozițional aceleași ritmuri, ne este dezvăluit privirii prin ridicarea unei draperii roșii, executate după norme renascentiste și baroce, însușite și de învățămîntul artistic academic).

În expoziție, ne-am adus din nou aminte că pictorii contemporani l-au reinterpretat mai înaintea criticilor de artă pe Constantin Stahi (fără să uităm de monografia datorată lui Valentin Ciucă), dar nu din dorința revalorificării patrimoniului, ci din nevoia firească de a asocia în propria lor investigare natura și cultura. Într-un orizont mai vast, Toma îi reinterpretează pe flamanzi. Nu în sensul « meselor bogate » ale lui Aurel Ciupe pe care-l interesează opulența formelor și a armoniilor cromatice, ci pentru definirea realului prin propria lui restituire iluzionistă. Restituirea nu înseamnă reificare (fiind vorba mai ales de naturi statice, regulilor cărora li se supune și compunerea unui portret sau a unui nud în peisaj), ci mai ales investirea obiectelor omului și habitatului său cu semnificații simbolice de o sacralitate profană: pîinea înseamnă mîncare, căucul — apă, opaițul — lumină, iar « Cina cea de taină », o masă consumată cu resturile încă nestrînse, ca în compozițiile vechilor pavimente romane, este un martor al vieții referind despre ritualul existenței umane. Restituirea realului pînă la a fi sugerate senzații tactile (transparența sticlei, luciul metalului, moliciunea mătăsoasă a catifelei etc.) impresionează fără îndoială, dar ceea ce definește acest real în viziunea lui Toma sînt semnificațiile sale simbolice.

Înapoindu-se la șevalet și paletă, Viorel Toma se situează între acei artiști care, prin studiul naturii și al culturii, al lecțiilor muzeului, aliază în expresia picturală — cum ar fi spus Giorgio Vasari, de asemenea într-o vreme de intense acumulări — *calități de ordine, de reguli, de măsură, forță creativă și voință de stil*.

onisim colta (teatrul de stat, arad)

Clasicii constituie o constantă, o permanență a repertoriului teatral. Cum să montezi totuși, « Vicleniile lui Scapin » dacă vrei să eviți o *restitutio* muzeistică? Reușita depinde de o viziune unitară capabilă să afirme actualitatea unor metafore teatrale ce se vor perene, viziune, pentru materializarea căreia, scenografia, așa cum Onisim Colta demonstrează, poate fi determinantă. Textul lui Molière permite punerea în valoare a partiturii personajului principal în jurul căruia și funcție de care se structurează spațiul de joc, iar spectacolul devine, pe scena teatrului arădean, un excelent *recital* Valentin Voicilă. Echipa, în consens orchestral impecabil, acționează ca un ansamblu de instrumente care, răspunzînd cu promptitudine de timbru, ton, timpi, îi dau *protagonistului* replicile în perfect acord, asigurînd dezvoltarea și desfășurarea cunoscutului complex de intrigi legate și dezlegate de Scapin, un fel de Ariel în interpretarea lui Valentin Voicilă, mai *uman*, înzestrat nu cu forțe supranaturale ci numai cu *istețime*, spontaneitate, operativitate, totuși un spiriduș cînd *vesel*, cînd *sceptic*, pe care-l poartă valurile mării. Dacă textul admite sau presupune vecinătatea mării ca factor secundar, întîmplător, Onisim Colta îi atribuie acesteia importanță de prim ordin. « Marea » asigură nu numai respectarea legii celor trei unități — timp, loc, acțiune — totul se întîmplă pe țărm, ci și proiectarea tuturor întîmplărilor într-o lume poetică de simboluri care ne-ar putea reaminti cunoscuta glossă eminesciană: « ce e val, ca valul trece ». Fundalul scenei este un imens peisaj marin, exaltat ori estompat de jocul luminilor, iar scena, țărmul de pe care valurile s-au retras lăsînd în urma lor într-o dezordine studiată sumedenie de obiecte, de la scoici la cutii ori geamantane (care vor constitui recuzita funcțională) precum și pe . . . Scapin (îmbrăcat într-un tricou marinăresc). Prin contrast, vestimentația celorlalte personaje este tradițională, vetust-clasică (autorul costumelor, Doru Păcurar, a recurs și la inventarul existent în garderoba teatrului), ceea ce accentuează funcția simbolică a lui Scapin, eliberat de modă și proiectat într-un timp ideal. După consumarea tuturor conflictelor și bine venita invitație la convenționalul ospăț al happy-end-ului, Scapin va rămîne pe țărm, printre obiectele rătăcite, pe care le vor lua valurile mării. Spectacolul arădean cu « Vicleniile lui Scapin » este așadar o reușită ca atare, dar constituie și o premisă pentru o posibilă reevaluare în actualitate a lui Molière.

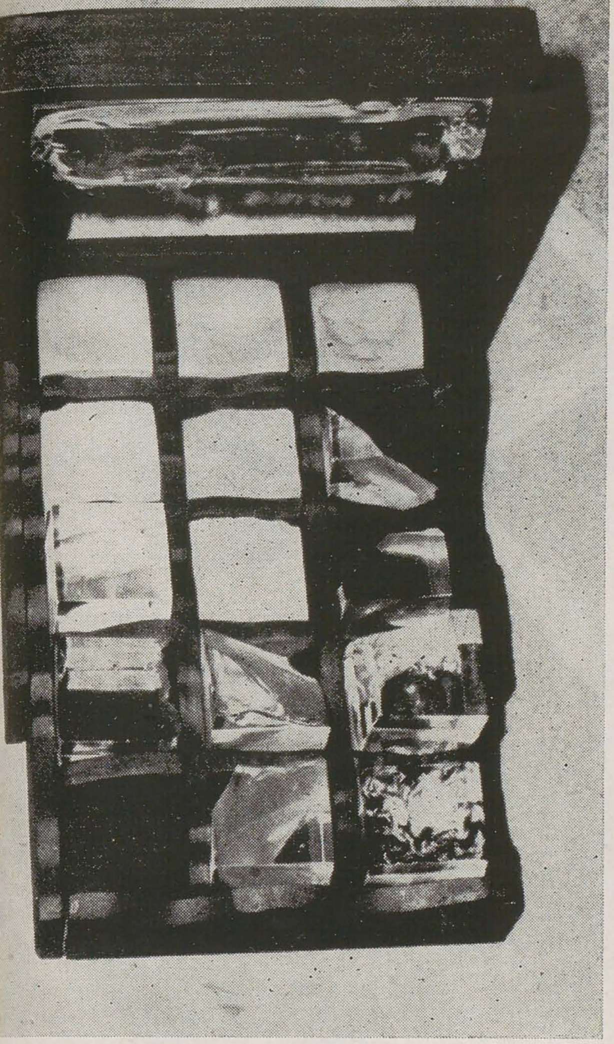
plastică mică (orizont)

Plastica de mici dimensiuni nu mai are de mult statutul artei *de vitrină*, chiar dacă vitrina constituie convenția muzeală convenabilă expunerii și conservării, nu numai a sculpturii etrusce, egiptene, de Tanagra ș.a., ci și a sculpturii noastre moderne și contemporane, dacă ne gîndim, de pildă, la dinastia Storck, la Paciurea ori Ja'ea, artiști care au știut să concentreze în ceea ce îndeobște se considera un gen minor forța și viziunea monumentalului.

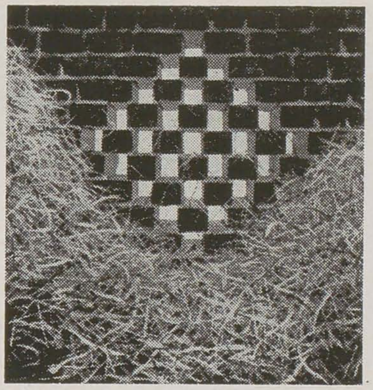
Practicarea intensivă și extensivă a genului a atins însă o notabilă cotă în ultimele decenii. Vecinii și prietenii noștri din apus au înregistrat cu acuitate faptul și l-au fructificat cu prioritate, bienala internațională de plastică mică de la Budapesta înscriindu-se cu autoritate în rîndul concursurilor internaționale de prestigiu (să mai amintim, oare, și de pretențiosul concurs de la Ravenna « bronzetto dantesco », unde nu arareori sculptorii noștri sînt încununați cu lauri?).

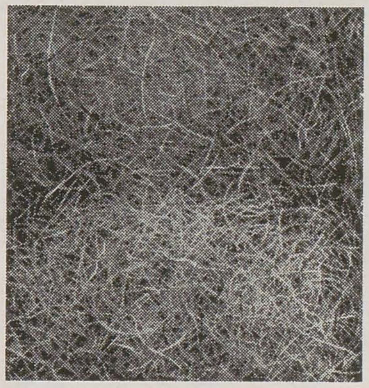
La noi acasă, inițiativa organizării unor expoziții de plastică mică (expoziția fiind cea mai importantă formă de înregistrare a pulsului vieții artistice și de contact cu publicul) au avut-o, paradoxal, instructorii Casei de cultură « Friedrich Schiller », instructorii fiind desigur artiști profesioniști. Abia la a cincea ediție a expozției de la Casa de cultură (toate bucurîndu-se de reușită deplină), inițiativa a fost preluată, evident cu succes, și de obștea artistică, an de an manifestările de la galeriile de artă structurîndu-se din ce în ce mai bine, pentru ca expoziția de la Orizont, din toamna lui 1984, să atingă un nivel de calitate cu totul remarcabil. Nu am înregistrat niciodată la vreun salon republican de sculptură atîta măiestrie și varietate de facturi stilistice, așa o cantitate de talent cheltuit cu inteligență și profesionalitate, cum le-am văzut concentrate în cuprinsul unei expoziții care nici nu a mai trecut prin furcile caudine ale tradiționalelor jurii. Cum expoziția nu a beneficiat de un cît de cît catalog, absolut necesar orientării vizitatorului (avizat ori neavizat), nici nu-i putem comenta pe toți cei 51 de expozanți și lucrările lor. (Greșim și noi, de altfel, încorsetîndu-ne comentariul în spațiul tipografic al jurnalului, dar fără îndoială, plastica mică va trebui să constituie unul dintre centrii de interes ai unui viitor număr al revistei noastre consacrat sculpturii). Nefiind restrictiv bucureșteană, alături de numeroșii artiști din Capitală expunînd și sculptori din Buzău, Constanța, Oradea, Satu Mare, Timișoara, Tîrgu Mureș, expoziția a avut un caracter quasi-național, sugerînd extensia geografică a genului. De la Ovidiu Maitec și Gheorghe Iliescu Călinești, considerați maeștri ai sculpturii noastre, la nume de prestigiu, ca Wilhelm Demeter, Vasile Gorduz, Lie Doina, Jana Gertler, Anton Eberwein, Gheorghe Coman, Petru Jecza, Grigore Minea, Bela Crișan sau Horea Flămând ș.a. la mai tinerii Neculai Păduraru, Ion Iancuț, Nicolae Kruch, Czitrom Béla, Florin Tănăsescu, Narcis Teodoreanu și încă mulți alții, ne-am aflat în cuprinsul expoziției la confluența unor universuri artistice autentice, reprezentate fiecare prin cîte un semn memorabil implantat convențional în spațiul galeriei. Și, dacă Neculai Păduraru, ori Alexandru Călinescu Arghira, ori Elena Hariga, de pildă, sînt destul de bine cunoscuți, din propriile lor expoziții, ca practicînd cu adresă sau chiar cu prioritate dimensiunile reduse, un Ovidiu Maitec, un Gheorghe Iliescu Călinești sau Mircea Ștefănescu se dovedesc în plastica mică aceiași ca și în lucrările lor de mari dimensiuni, observația noastră putînd fi extinsă deopotrivă referitor la lucrările tinerilor pentru care blocul de piatră ori trunchiul copacului le sînt oferite doar de generoasele tabere de sculptură. Rezultă de aici că, în comparație cu alte discipline, plastica mică nu e un corespondent al miniaturii în pictură, al minitextilelor în tapiserie sau al ex-libris-ului în gravură. Ea și-a instituit un statut aparte: nu este nici piesă de vitrină, nici obiect de decorație de interior, nici machetă de monument, nici experiment aleatoriu sau exercițiu de claviatură pentru

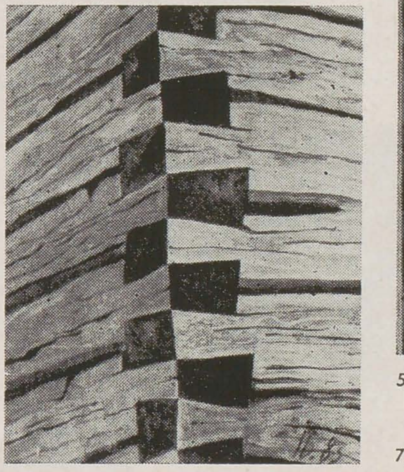
https://biblioteca-digitala.ro

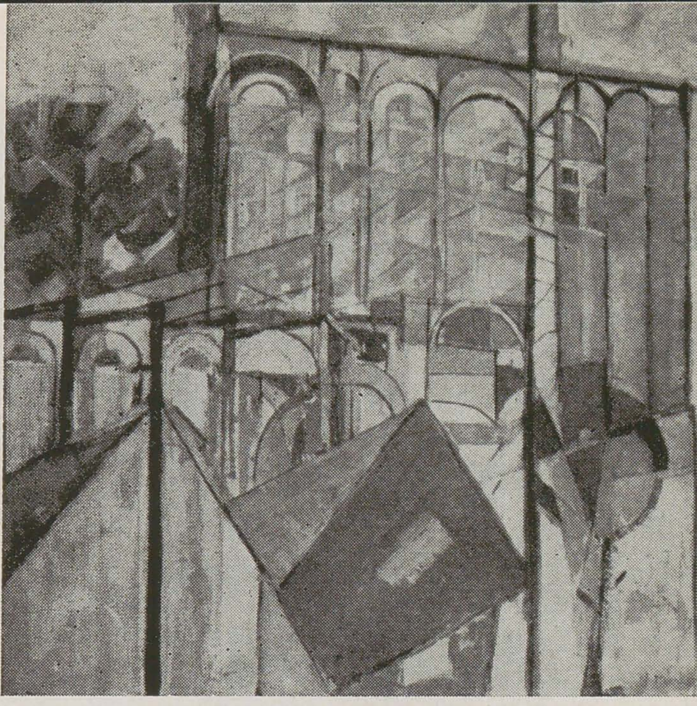


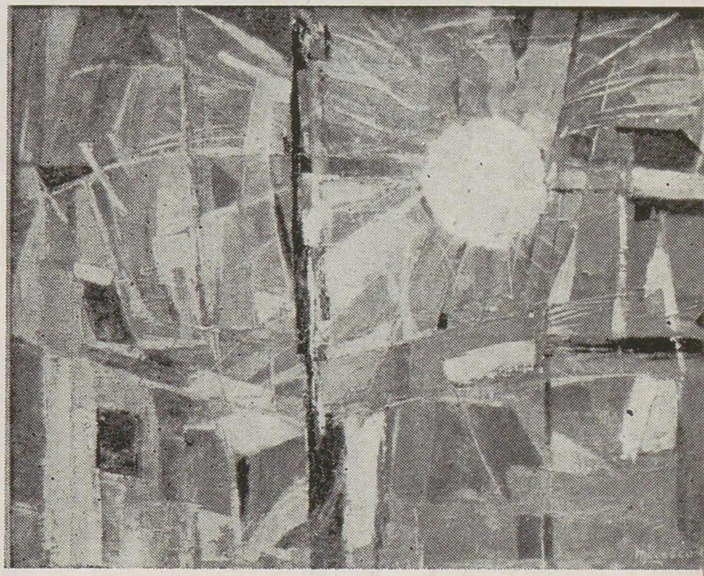
1. Marian Pleşa
2—4. Ion Dumitriu





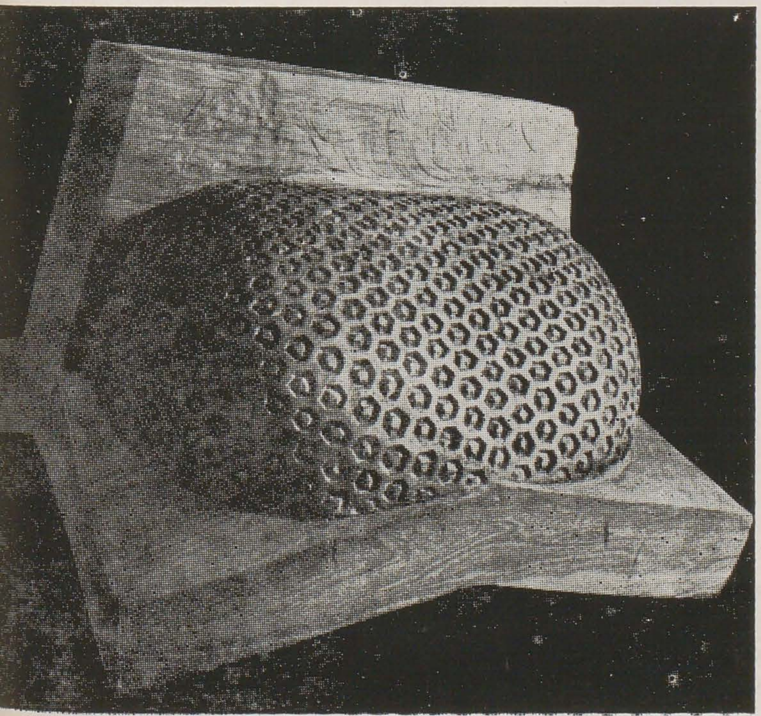


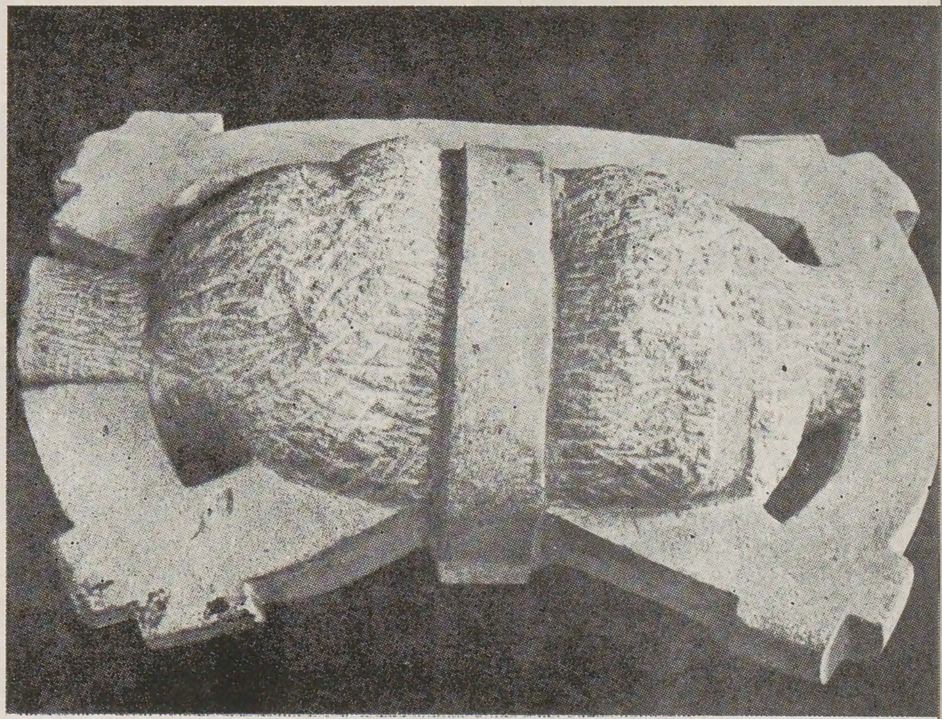




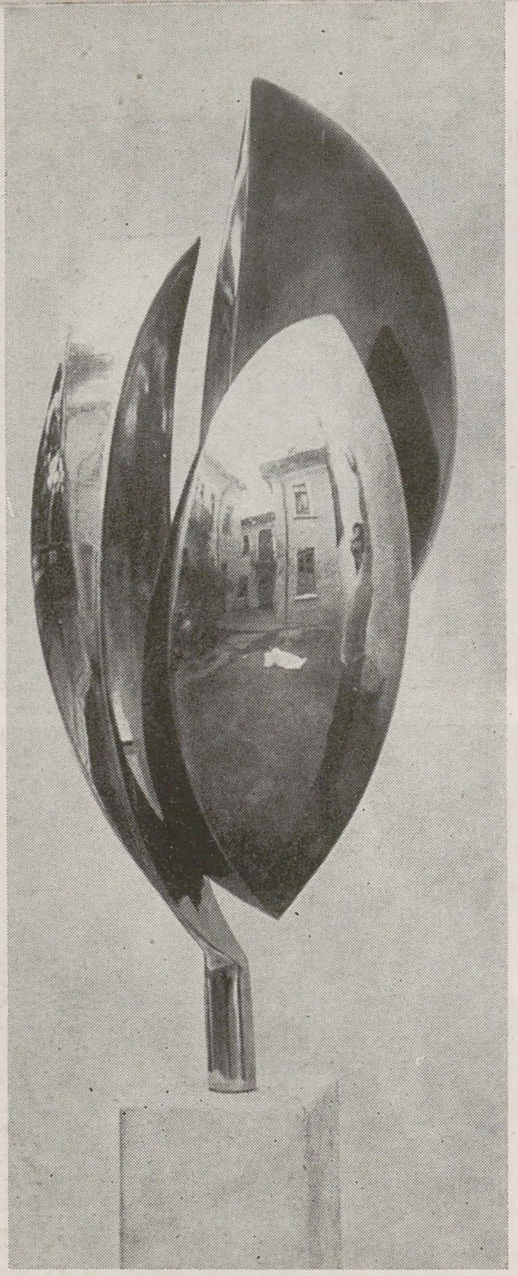
5, 6. Ion Mircescu

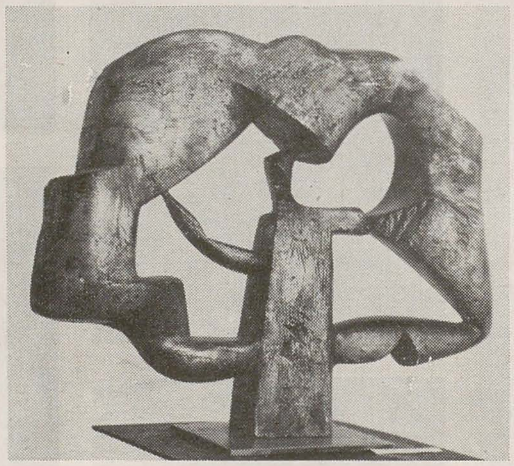
7, 8. Claudiu Filimon

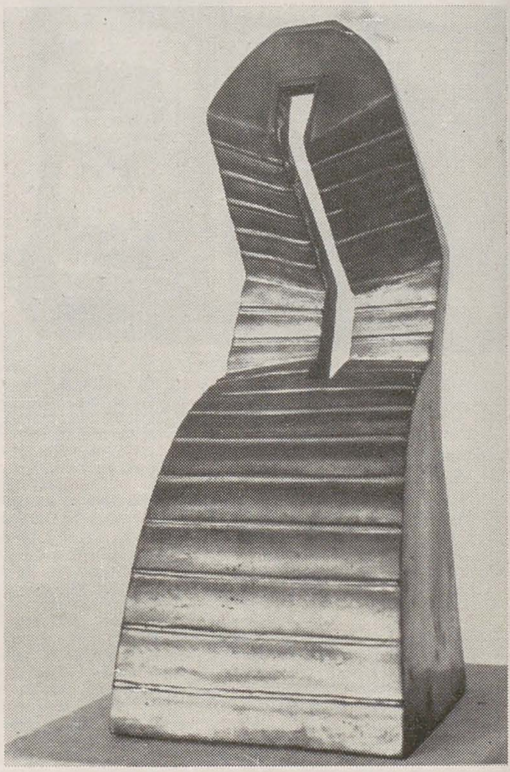


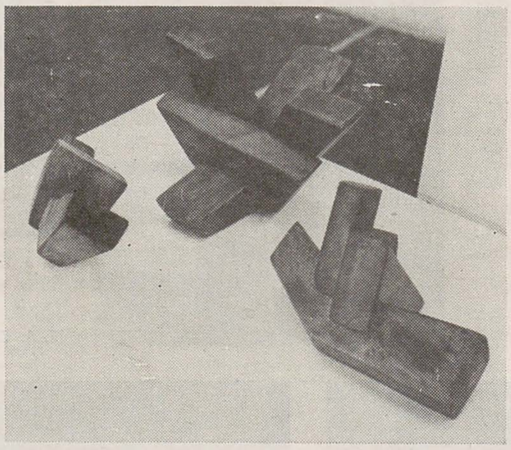


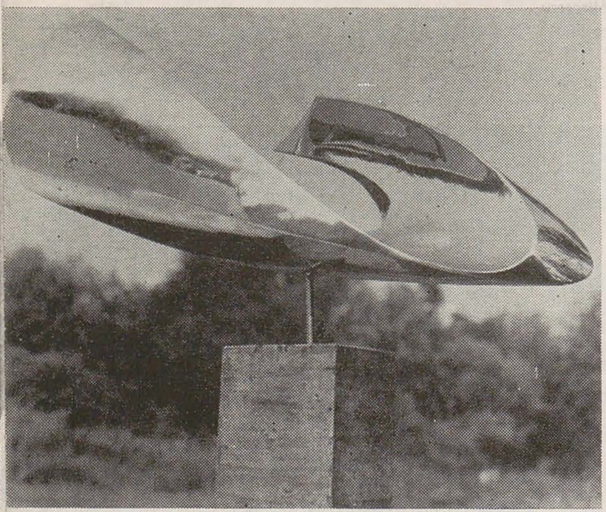
https://biblioteca-digitala.ro

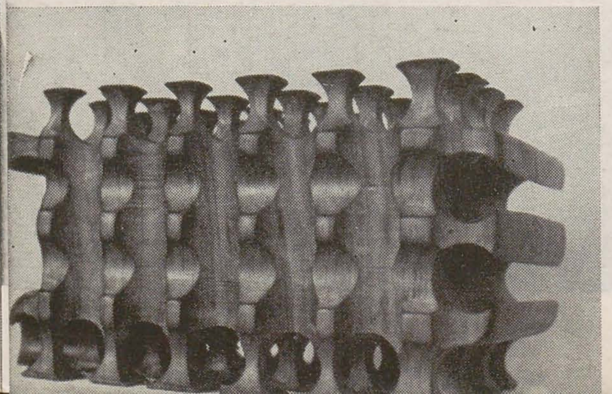






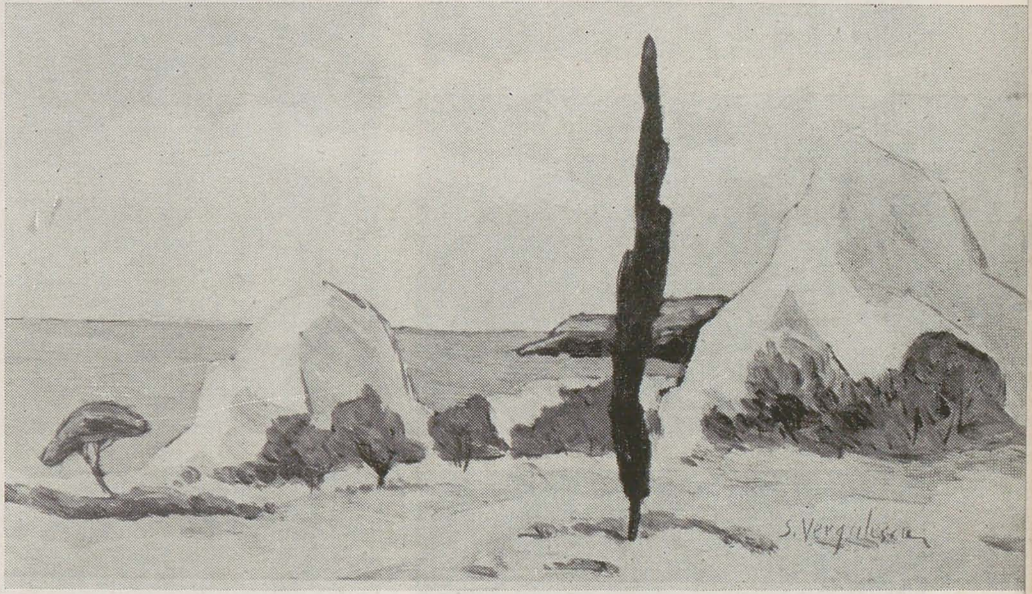






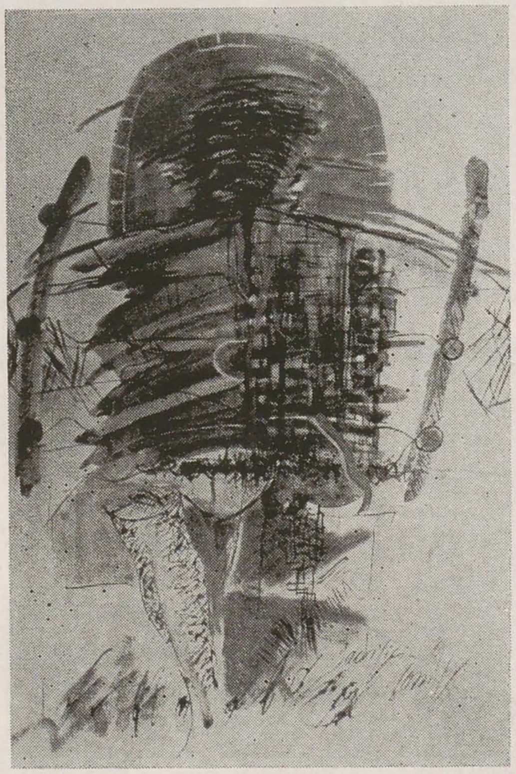
1, 2. Gheorghe Pavel; 3. Ovidiu Maitec; 4. Sándor Puskás; 5. Anton Eberwein; 6. Ionel Cinghiţă; 7. Armeniu Eberwein; 8. Jana Gertler; 9. Liviu Russu; 10. Gheorghe Coman; 11, 12. Virgil Mancaş; 13. Viorel Toma; 14, 15. Spiru Vergulescu

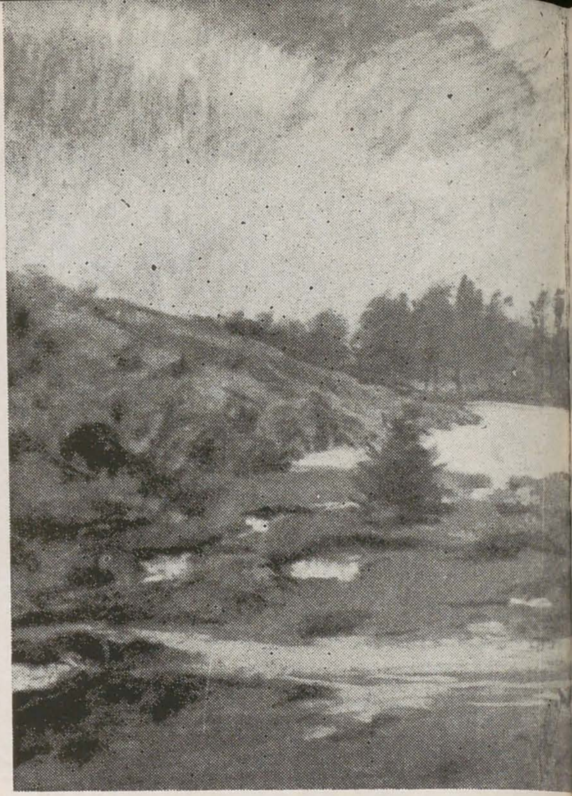
https://biblioteca-digitala.ro



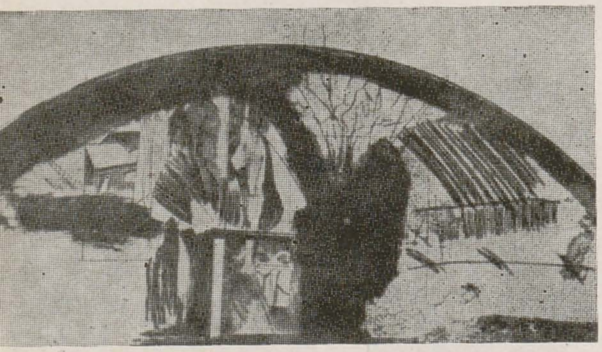
https://biblioteca-digitala.ro

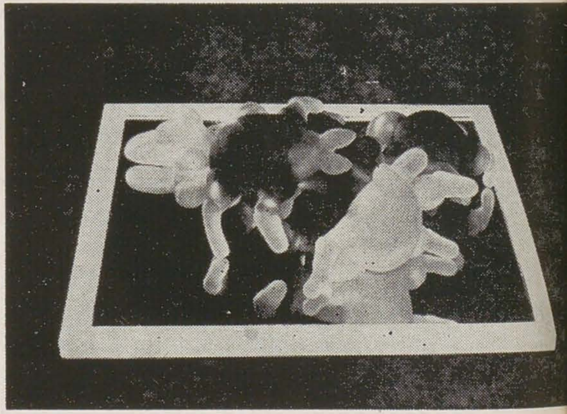
jurnalul galeriilor

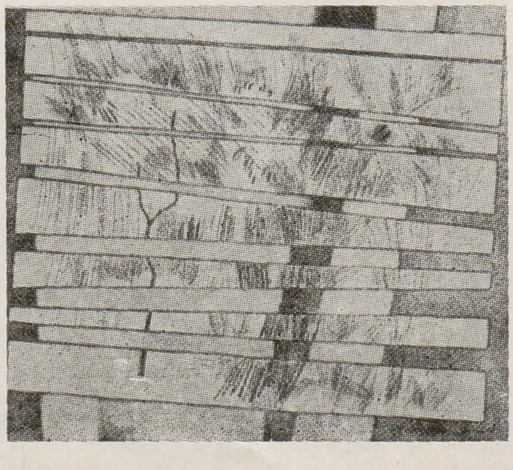


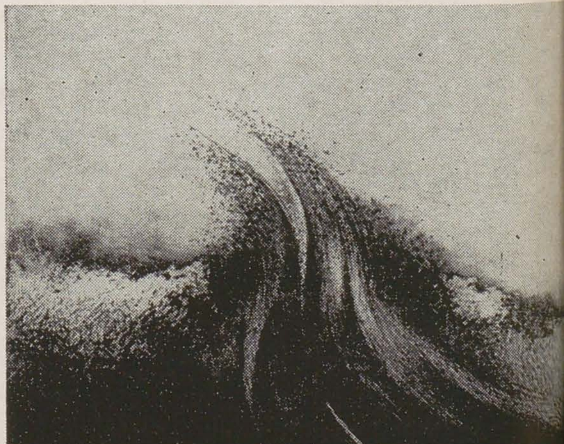


1. Arpad Ianto
2, 4. Viorel Casor
3, 5. Nora Novak
6. Lucia Moise
7. Viorel Penişoară-Stegaru
8. Eugenia Enescu
9. Constantin Catargiu









https://biblioteca-digitala.ro

sculptor. Din punctul de vedere al înfăptuirii, al exprimării concentrate, în forma definitivă a unor materiale definitive, a unor idei, a unor sentimente, a unui mesaj, a unui raport dintre ins şi orizonturile universului contemporan, plastica mică ar putea să reprezinte mai degrabă un corespondent pentru modalităţi similare ca forme şi dimensiuni, ale unor culturi de mult apuse, etruscă, de pildă, sau de Cucuteni, prin care creatorii anonimi pentru noi şi pierduţi în negura vremurilor, vorbeau prin operele lor despre situarea în univers a contemporanilor lor.
Şi, precum meşterii culturii noastre populare învesteau odinioară cu formă, expresie, frumuseţe, deopotrivă căucul ori tiparul de caş şi compoziţia de ansamblu a unei case, sculptorul de azi ştie să concentreze în dimensiunile reduse ale obiectului de plastică mică esenţa ori orizonturile unui univers artistic. Nu dimensiunea, de altfel, este indicatorul în poezie a valorii unui haiku ori a unei epopei. Să acordăm prin urmare plasticii mici statutul şi locul cuvenite în mişcarea artistică. Afirmaţiile noastre nu se înlănţuie într-o pledoarie, pentru că, dacă un asemenea ţel am fi urmărit comentînd expoziţia, am fi propus înscrierea de îndată, în planul expoziţiilor oficiale ale anului 1985, a primului Salon republican de plastică mică.

claudiu filimon (atelier 35, orizont)

Dintre tinerii sculptori care au dorit şi au încercat să expună la Quadrienala artelor decorative, *se pare* că numai Claudiu Filimon a izbutit, demonstrînd, dacă mai era cazul, caducitatea frontierelor dintre materiale, discipline şi domenii artistice (spunem se pare, pentru că, în absenţa cataloagelor care nu se mai tipăresc nici la saloanele republicane organizate o dată la patru ani, ne întemeiem afirmaţia pe rememorarea discuţiilor purtate în timpul jurizării quadrienalei).
Faptul nu înseamnă că sculptura lui Claudiu Filimon este « decorativă ». Observăm, desigur, interesul artistului pentru o rigoare bazată pe ritmuri, simetrii, repetiţii, alternanţe — proprii şi unei viziuni decorative — principii sau procedee care nu sînt, însă, urmărite şi vehiculate în sine. Ornamentul ca artă în sine este o utopie (Rudolf Arnheim), pentru că nu implică «interacţiunea dintre ordinea esenţială şi varietatea iraţională de conflicte » acţionînd în cuprinsul operei. Or, tocmai un asemenea tip de interacţiune îl putem surprinde în genere în sculptura lui Claudiu Filimon.
Parametrii obiectului se arată a fi *forma, structura, expresia*. Conflictul iniţial se declanşează la geneză, între *voinţa formativă* a autorului şi *personalitatea materiei* (personalitate, deoarece artistul are în vedere esenţa ca atare a materiei — lemnul, piatra, marmura, cu virtuţile lor de duritate, densitate, ţesut al fibrelor, cromatică naturală — *expresiile* diverse ale suprafeţelor fiind obţinute pe baza specificului acestor virtuţi). Efectul confruntării este *forma* obiectului. Formele au un caracter relativ ambiguu, în sensul că dezvăluie la recepţie asocierea dintre *invenţia* creatoare autonomă şi *reconstituirea* realului perceput, de unde un echilibrat raport între *informaţie* şi *redundanţă*, înclinat convenabil spre informaţie. Ele sînt aparent simple, relativ economicoase (implicînd repetiţia şi aşadar ritmul), cantitatea lor de redundanţă orientîndu-ne spre evocarea vestigiilor arheologice, a arhaicului ori a rusticului (cum sugerează chiar şi unele dintre titlurile lucrărilor: « Păiar » ori « Stupul », de pildă).
Formele sînt în acelaşi timp percutante, această calitate întemeindu-se pe *structura* lor internă, pe interacţiunea conflictuală, o a doua confruntare deci, dintre forţele care asociază, organizează, articulează între ele părţile, elementele constitutive ale obiectului. Observăm cu uşurinţă confruntarea manifestată mai ales la suprafaţa obiectului (« Nod galben » sau « Păiar », de pildă, care ne apar ca adevărate structurări arhitecturale), dar ea există (o putem presupune) la configurarea fiecăre lucrări. În acest sens, preeminent ni se pare a se manifesta conflctul dintre o forţă *centripetă* şi una *centrifugă*, de unde stringenţa, soliditatea, unitatea obiectului ca o lume de sine stătătoare, şi tendinţa de creştere, dezvoltare, împlinire a acestei lumi prin expansiune dirijată, controlată, strunită armonios. Situaţia conflictuală a acestei struniri o observăm, de asemenea, la suprafaţa obiectului, drept confruntare între planurile drepte care delimitează şi constrîng spre disciplină planurile curbe (« Nod galben », « Ţestul soarelui », « Păiar »). Planurile curbe sînt totdeauna convexe, vădind creşterea în exterior, tendinţa de expansiune (« Pomona »). Şi, dacă ţinem seama de tradiţia unor semnificaţii simbolice (convex/concav), este cazul că ne aducem aminte că linia şi forma convexă este proprie, specifică forţei creative a principiului masculin — virilitatea sculpturii lui Claudiu Filimon certificînd accepţiunea simbolică.
La numai trei ani de la absolvirea institutului, tînărul artist şi-a limpezit un program de creaţie, şi-a definit parametrii propriei sculpturi şi, dăruit lucrului său diurn ca un umil cioplitor obstinat, îşi ia dreptul să afirme că cioplitorii fac parte din familia demiurgilor: obiectul ridicat la scara monumentalului şi implantat în spaţiu, la Măgura '84, aparţine, prin formă, structură, expresie (aceleaşi ca ale tuturor obiectelor primei personale de la Atelier 35), *metaforei* — intitulîndu-se « Lumina care naşte lumina care naşte . . . »

gheorghe pavel (galateea)

Expoziţia lui Gheorghe Pavel (Galateea) se înscrie în seria de manifestări personale (Nicolae Moldoveanu, Mircea Enache) ce au urmat expoziţiei de grup « Arta metalului » (Simeza, 1983), organizată cu necesitate spre a informa publicul şi obştea artistică despre ecloziunea unui domeniu bine structurat în sfera artelor decorative (de la sculptură la bijuterie). Tinerii « metalişti » îşi orientează demersul într-un sens evolutiv — net dincolo de capitolul onorabil şi memorabil încheiat de Ana Mitrea, al « metalului bătut » — spre deschiderile de orizont ale « Inoxului » forţate spectaculos de Constantin Lucaci şi speră să demonstreze efervescenţa unei mişcări de grup care ar putea situa arta metalului la cotele atinse de tapiserie, ceramică ori sticlă.
Gheorghe Pavel şi-a verificat forţele participînd la saloanele artelor decorative (dar şi la expoziţiile de plastică mică), la expoziţii de artă românească deschise la Novy Sad, Poznan, Varşovia, Berlin, Montreal, ca şi la quadrienala internaţională de la Erfurt, şi a tentat monumentalul de for cu « Fîntîna » de la Şcoala de aviaţie — Băneasa. În tot acest timp (şase ani de la debut) şi-a respectat cu acribie datele, trăsăturile caracteristice care-i personalizau arta (surprinse de noi la expoziţia de grup de la Simeza): respectul sever al meseriei bine stăpînite, acurateţea execuţiei corecte pînă la cele mai neînsemnate, aparent, detalii (ca încheierea exactă a muchiilor prin sudare şi fineţea polisării), conceperea şi construirea unei compoziţii simple, armonioase şi solide, centrul de greutate al obiectului situîndu-se totdeauna pe aceeaşi axă verticală coborîtă perpendicular pe sol din centrul geometric, sau obţinînd uneori o perfectă coincidenţă a centrilor. Această stabilitate a obiectului implantat în spaţiu vizează telurícul. Asigurarea stabilităţii constituie, însă, numai un prim moment, pentrucă, de aici pornind, sculptorul tentează cucerirea spaţiului deschis prin elansarea şi prelungirea stilizată a formei în sensul unor linii verticale, oblice ori orizontale, sensurile multiple ale acestei elansări conjugîndu-se în încheieri armonioase înfăptuite de curbe — ale sferei, ale elipsei ori ale hiperbolei, uneori acuzat ale spiralelor — care teoretic se desprind de sol (seria de piese intitulate « Zbor »). Planurile volumelor urmează sau se adecvează structurii traseelor geometrice, înclinîndu-se, curbîndu-se, ceea ce permite o permanentă alternare între convex şi concav cu captări şi reflectări ale luminii, oglindiri care sporesc viaţa obiectului. Exploatînd stările diferite ale materiei în procesul de execuţie, Gheorghe Pavel descoperă şi fructifică relaţia conflictuală dintre metalul brut, solidificat inform după topire, şi plăcile plane ori curbe, asocierea şi combinarea celor două stări asigurîndu-i sugerarea unei creşteri naturale, organice (în grupul de lucrări intitulate generic « Germinaţie »). Diversificarea expresiilor evoluează firesc, argumentat, logic. În cele din urmă artistul practică cu adresă însăşi combinarea de materiale diferite, oţelul inoxidabil sau bronzul cu diverse esenţe lemnoase. Efectul nu are în vedere numai virtuţile de expresie ale materialelor şi cromatica lor, ci acţionează asupra structurii compoziţionale a obiectului (uneori sugerînd învestirea acestuia cu semnificaţii metaforice, simbolice, traduse relativ şi în titlurile date de artist: « Fruct », « Încătuşare », « Zbor »).
Prima expoziţie a artistului ne dezvăluie logica devenirii unui demers şi creşterea firească a unui univers, pe coordonatele căruia înfăptuirile şi împlinirile vor fi în continuare nuanţate, sugerate, afirmate.

eugenia enescu (galateea)

Ne pare *convenabil* şi *drept* a raporta actuala manifestare publică a Eugeniei Enescu propriul său program în cadrele căruia înseamnă o indiscutabilă reuşită. Dacă ne aducem aminte de comentariile noastre referitoare la perioada de debut a artistei (a absolvit institutul în 1971), formulate cu prilejul celei de a doua expoziţii personale, Casa de cultură « Friedrich Schiller », 1974, pe care o vernisasem şi o prefaţasem, şi dacă considerăm că în 1978 (expoziţie personală la Galateea) studiul formei era încă dispersat în experimentări, astăzi avem dovada certă a înfăptuirii angajamentului şi propunerilor ce le socoteam a fi fost formulate cu un deceniu înainte *.
Original, aparţinînd artistei, criteriul selecţiei configurărilor formale şi al opţiunilor ideatice se manifestă generînd un univers şi organizîndu-l. Subintitulată « Delta », expoziţia se constituie într-un spaţiu de spectacol pentru un scenariu care sugerează (sau restituie) prin intermediul material al sticlei o lume de pitoresc şi de basm. Formele, născute prin aplicarea cu adresă a tehnicilor de prelucrare a sticlei, răspund, ca atare, unui prim *model, real*: fauna şi flora Deltei. În acest scop e utilizată sticla transparentă sau opacă (opacitate obţinută prin atacare cu acizi) colorată în masă, mai ales verde, sau în combinaţii cromatice (intervenţii de galben, de rubiniu etc.) integrate formei de ansamblu, subliniindu-i constituţia, exaltînd-o. Modelele reale sînt supuse unui proces de stilizare, adecvat prelucrării sticlei într-atît, încît unele forme generate autonom de tehnică pot sugera tangenţe cu eventuale modele din natură, chiar dacă (în cazul modelelor reale) se evită constant restituirea acuzat realistică. Un al doilea *model* al obiectelor create este *poetic*, un model cultural deci, pe care artista îl identifică în versurile lui Macedonski înscrise în catalog: « Pe balta clară barca molatică plutea. . . / Albeţi neprihănite curgeau din cer; — voioase / Zîmbeau în fundul apei răsfrîngeri argintoase; / Oh! alba dimineaţă, şi visul ce şoptea, / Şi norii albi — şi crinii suavi — şi balta clară, / Şi sufletul — curatul argint de odinioară — / Oh! sufletul — curatul argint de odinioară ». Eugenia Enescu realizează un spectacol perfect unitar şi complet, expoziţia sa, care ar putea figura într-un posibil muzeu al artei sticlei la români, merită să fie în orice caz prezentată şi în spaţiul prestigiosului Muzeu al Deltei din Tulcea.

ion dumitriu (simeza)

Ataşamentul nostru faţă de *spiritul* Poenii Mărului este foarte vechi şi rămîne definitiv. Dintre pictorii « răspunzători » de acest spirit, Ion Dumitriu ne-a devenit mai familiar (poate şi datorită împrejurărilor locative — atelierul său aflîndu-se în aceeaşi clădire care a găzduit unii ani buni şi fructuoşi ai redacţiei ARTA). Asistam astfel la înregistrarea fiecărei noi lucrări ori cel puţin la trecerea în revistă a celor create într-o perioadă sau alta. Am luat nemijlocit cunoştinţă de procedeul predilect de lucru: recrearea în pictură a « schiţelor » efectuate de artist cu aparatul fotografic. (Pentru prezentarea pe care i-o consacrase Călin Dan în paginile revistei, nr. 7/1983, am ales anume două serii de imagini — fotografii şi picturi, adeseori raportîndu-se reciproc). Mai mult decît rostul fotografiei, atelierul ne-a dezvăluit interesul (chiar pasiunea) pictorului pentru *concreteţea* şi *personalitatea* obiectului, calităţi de bază ale realismului acuzat al picturii lui Dumitriu. Cochilii şi scaieţi, sfeşnice şi opaiţe, o sumedenie de ustensile uzate frumos, o impresionantă colecţie de chei aranjate în « panoplie ». . . — un muzeu, deopotrivă real şi imaginar, al naturii şi al civilizaţiei. În acest spaţiu ospitalier, izolat de contingent, dar nu ignorîndu-l, dimpotrivă, la o ceaşcă de ceai preţios sau de cafea adevărată, s-a întîmplat să întîlnim prietenii pictorului, scriitori din generaţia tînără, ale căror opere am început apoi a le citi. Şi nu ne-a surprins de loc cînd am observat similitudini de procedee, de la pictura lui Dumitriu la proza lui Mircea Nedelciu, de pildă. (Relaţiile ar merita să fie cercetate, aprofundate).
Aici, în acest spaţiu privilegiat, evoluează universul pictorului (alimentat anteic de periodicele reveniri şi reverii la Poiana Mărului), de care se ia act public, la intervale de ani, prin forma organizată a expoziţiilor. Nu există nici decalaje, nici cezuri între expoziţii. Ele reflectă un continuum în naturală devenire, cu etape în care un « motiv » sau altul, un « ciclu » sau altul îşi afirmă predominanţa. În această situaţie, la recenta expoziţie (de la Simeza), două probleme conjugate, ale construcţiei şi semnificaţiei imaginii, ni s-au impus şi ne-am propus a le studia. Prima se referă la relaţia *interior/exterior*, şi pe care o putem interpreta metaforic vorbind ca relaţie microcosmos/macrocosmos. Motivul (sau unul dintre motivele predilecte) este, cum ne aşteptam, « şura ». Punctul fix, tradiţional, al vizualizării este stabilit cînd în interiorul cînd în exteriorul şurii din care vedem de obicei, de data aceasta, numai o parte, ceea ce ne atrage atenţia asupra locurilor de comunicare, accesibile (poarta) sau inaccesibile (interstiţiile dintre scîndurile pereţilor). Carul clădit cu fîn este cînd în interior, cînd în exterior, cînd în prag. Prin poartă vedem plaiul şi cerul (care constituie, să spunem, marele univers), prin interstiţii — lumina de afară, dar care ar putea fi şi lumina dinăuntru. Fascinează identitatea dintre microcosmos şi macrocosmos. A doua problemă, pur constructivă, se referă la relaţia *natură/geometrie*, şi are în vedere restituirea, pe de o parte a îmbinării în ritmuri a grinzilor la capete, pe de alta, restituirea locului de comunicare şi acces al luminii, fereastră (de aerisire) realizată prin ritmul de plin/gol al cărămizilor: din nou, deci, necesitatea de a ne defini interiorul şi de a-l identifica cu universul ca dimensiune, durată, permanenţă. Dacă interpretarea noastră este valabilă şi pictura lui Ion Dumitriu implică filosofie, aceeaşi filosofie o descoperim în fiecare motiv. Ne aducem aminte de o altă situaţie înregistrată mai demult în atelier. Pictorul îşi fotografiase băieţelul aţipit în iarba necosită — cum încercăm adeseori să ne surprindem copiii spre a fixa clipa — şi a transpus, fotografia, « schiţa » în ulei. Fixînd clipa în memorie, Dumitriu îi acordă durată şi o transformă în permanenţă. « Permanenţele » artei sale sînt ale unui spaţiu, ale unei civilizaţii şi culturi, ale unei umanităţi. Pictura lui Ion Dumitriu este firesc patriotică, detaşată de orice retorism, de orice poncif grandilocvent: în aceasta constă grandoarea realismului său.

virgil mancaş (g.a.m.b.)

Pe Virgil Mancaş îl cunoscusem cu vreo opt ani înainte, la Bacău, unde, profitînd de un răgaz ce-mi permisesem, mă invitase să-i vizitez atelierul (acelaşi cu locuinţa) pe care-l împărţea cu arădeanul Ioan Gnant, doi tineri absolvenţi încercînd a-şi imagina un rost. Mancaş era întristat pentru că nu-i fusese admis un tablou la salonul bucureştean, ceea ce, spuneam, nu poate trage în cumpănă atîta timp cît pictura lui vădeşte talent, meşteşug, originalitate. La Bucureşti, mă solicitase să-l prezint la o expoziţie ce-o pregătea la Căminul Artei. Acceptasem, fireşte, pentru că aveam încredere în sinceritatea şi seriozitatea acestui tînăr care, înrudit, oarecum, cu Dimitrie Gavrilean, uneori cu Ion Grigore, alteori cu Ştefan Câlţia, posedă o identitate inconfundabilă — cum s-a putut vedea ulterior la saloanele bucureştene — şi crede încă în dimensiunile de poezie şi de poveste ale picturii prin care condiţia tragică a existenţei umane e depăşită. În catalogul recentei expoziţii (de la Galeriile Municipiului), Mancaş a reprodus acelaşi text al subsemnatului, din 1981, şi nu ne-a surprins actualitatea afirmaţiilor noastre de atunci, ele putînd fi reluate, mai ales spre lauda unui program executat cu consecvenţă spre artistică împlinire. În acest program, lumea se arată a fi pentru Mancaş un spectacol captivant, acaparator pînă la consimţire şi identificare cu el. Cuprinderea lui în imagine înseamnă concepere, compunere, însufleţire. Imaginea se derulează tradiţional perspectival, dar execuţia minuţioasă a fiecărui detaliu (indiferent de verosimilitatea sesizării lui) contrazice această perspectivă şi proiectează totul într-un cîmp ideal, abstract, şi într-un timp suspendat. În aceste condiţii, culoarea, chiar dacă nu este inventată (« Iarna » e albă, « Cîmpul înverzit » e verde ş.a.m.d.), nu mai respectă nici ea cu rigoare tonul local, ceea ce îi asigură un statut convenabil corespunzător spaţiului ideal şi timpului suspendat al picturii. Raporturile cromatice sînt caracterizate, de predilecţie, de contraste valorice, totul se petrece între închis şi deschis, accente şi zone luminoase alternînd cu accente şi zone umbrite sau de penumbră colorată. Pe baza acestei gramatici cromatice, Mancaş învăluie imaginea într-o atmosferă ireală, fascinantă, de spectacol. Aceeaşi atmosferă învăluie naturile statice (cu fructe, cu flori, cu ceainic etc.) exaltînd materialitatea obiectelor care reflectă sau iradiază lumină colorată. Spectacolul este al lumii, al naturii, mai exact spus, este al firii, deoarece toate elementele componente ale scenariului sînt animate şi integrate în acelaşi grad şi cu acelaşi rol în procesul vieţiuirii: casele răsărite pe coame de deal sau adunate într-o vîlcea, înconjurate de vegetaţie sau acoperite de zăpadă, oamenii — vînători, horitori, urători sau pur şi simplu gospodari, e adevărat, uneori şi *raisonneur*-i ca acei « Păsărari » care ne par nişte fictive autoportrete ale pictorului. În acest spectacol, realul, imaginarul, fantasticul se suprapun firesc sau coincid într-o expresie şi comunicare unică a adevărului.

spiru vergulescu

Spiru Vergulescu face parte dintre artiştii funciar ataşaţi *realului, aparenţelor* acestuia şi capacităţii lor de a dezvălui *esenţa* — aşa cum este intuită, trăită şi restituită de observatorul recreator. Pictorul se arată a fi interesat (captivat) de *identitatea* unui *sit*, îndeobşte urban, de *pitorescul* acestuia, de *farmecul* şi, cîteodată, de *misterul* lui (în sensul picturii metafizice), mister pe care reuşeşte să-l surprindă (sau să îl imprime) şi să-l comunice. Nu am observat să fi cîştigat de-a lungul anilor sufragiile unanime ale criticii, dar artistul are în orice caz un public (destul de numeros şi de calitate) care îi apreciază opera. Şi-a format de mai bine de un deceniu o factură stilistică personală inconfundabilă, ceea ce constituie un merit. Deşi elemente ale acestei facturi ar fi putut fi observate încă la prima expoziţie personală la acea dată Spiru Vergulescu, interesat de *motiv* şi de pictura în *plein-air*, nu străbătuse încă drumul de la *analiza* imaginii (efectuată prin intermediul culorilor modulate funcţie de lumina ce învăluie motivele din natură) spre *sinteza* întemeiată pe conjugarea

---

« Strînse mănunchi, datele unei atît de restrînse activităţi în timp — de încă neîmpliniţi trei ani — dar ale unei activităţi atît de intense şi variate, cu participări la expoziţii notabile ale breslei şi ale lumii industriale, la simpozioane de creaţie şi la manifestări de artă românească în străinătate, cu expoziţii personale şi deja cu un premiu, colectiv, al Uniunii, cu forme multiplicate industrial şi prezente în magazine de specialitate sub semnătura creatorului, strînse mănunchi, datele recomandă cu elocvenţă şi angajează în acelaşi timp.
Angajamentul înseamnă aici, pentru un spirit lucid captivat de poezia lucrurilor, propuneri concrete şi motivaţia lor . . . » (Catalogul expoziţiei din 1974).

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

elaborată a picturalului cu grafismul, pe care o va afirma la expoziţiile de la Galateea (1971 — pictură, 1973 — desen) şi Simeza (1976). De atunci şi pînă astăzi pictorul investighează realul *glosîndu-l*. Fără îndoială, actul creator nu se limitează la simpla parafrazare a aparenţelor realului, pentru că implică de la bun început participare afectivă. De altfel, opţiunea însăşi, alegerea motivelor înseamnă participare, care este, însă, întărită de evocări, comparaţii, meditaţii — tot atîtea *stări poetice* configurate în procesul creaţiei şi declanşate la recepţie. Modalităţile de interpretare şi restituire practicate ne par afine chiar proceselor de percepere în genere, de unde o accentuată nevoie de *simplitate* şi de *claritate* care devin atribute ale imaginii picturale (sau grafice). S-ar putea spune că, spre a obţine aceste calităţi, Spiru Vergulescu procedează conform *legii pregnanţei* (gestaltism), adică printr-o dublă acţiune de *nivelare* şi de *diferenţiere*. Operînd prin conture ferme, rezumative, artistul simplifică formele şi le articulează în funcţie de raporturi şi proporţii convenabile optic, la care participă, evident, materia cromatică. Simplificarea nu înseamnă (sau nu duce la) schematizare şi imobilitate, pentru că interpretînd şi recreînd, pictorul *diferenţiază* tot timpul: deviază sensurile şi direcţiile liniilor şi formelor, imprimînd imaginii statice, solid construite, o stare de mobilitate. Iluzia mişcării este încă accentuată de sugestia derulării perspectivale concepute totdeauna dintr-un punct de vedere fix care îl introduce pe privitor într-un spectacol. Scenariul spectacolului îl oferă lumea — natura şi cetatea — iar pictura se constituie în cadre, spaţii, scenografii ale acestui spectacol, ale cărui personaje sînt înseşi structurile arhitecturale — ale artefactului ori ale naturii — învestite cu *istorie* şi *memorie*. Or, istoria siturilor re-create de Spiru Vergulescu, este esenţa lor pe care o receptăm dincolo de şi *prin* aparenţe.

coca meţianu (căminul artei, parter)

Coca Meţianu se arată a fi la expoziţia sa de la Căminul artei (a şaisprezecea personală) de o convingătoare consecvenţă cu sine însăşi. A parcurs fără îndoială de-a lungul anilor avatarurile fireşti unei biografii artistice (debutează la Salonul oficial din 1939 — împlinind, deci, patruzeci şi cinci de ani de activitate) şi s-a întîmplat să fie tentată uneori de stimuli ai-ismelor acţionînd în cursul vieţii noastre artistice contemporane, dar s-a întors mereu la certitudinile asigurate de propria-i albie. Se poate să fi fost cîndva şi « cap de afiş » — a obţinut în 1946 un Premiu Simu. Nu greşim, însă, dacă afirmăm că în genere s-a integrat armonios şi onest frontului larg al artiştilor care, captivaţi de aparenţele realului, precum colegele sale de generaţie, Rodica Bondi, ori Maria Bănică, ori Aurelia Aricescu, le interpretează, le comentează, le re-creează în cadrele genurilor de şevalet acreditate : peisaj, portret, interioare, flori. Este un front necesar bunului mers al vieţii artistice şi menţinerii unui dialog, unui contact viu cu publicul. Nu am înregistrat datele exacte ale execuţiei lucrărilor expuse, dar să prezinţi, în pragul vîrstei a trei pătrimi de secol, o selecţie de vreo treizeci de picturi unitare ca viziune, atitudine, factură şi diverse ca soluţii compoziţionale, paletă cromatică, sarcini de trăiri şi sentimente, este un fapt indiscutabil meritoriu. În frontul în care se înscrie, Coca Maţianu aduce propria-i contribuţie, specifică unei facturi stilistice. Factura se personalizează prin intensitatea tentelor cromatice utilizate, exaltate ori temperate, funcţie de logica discursului compoziţional. Intensitatea este susţinută şi controlată de armătura desenului care — cum observa cu pertinenţă Octavian Barbosa — este structurată parcă direct din culoare, din materia cromatică. Procedeul îi favorizează artistei n soluţii compoziţionale, convenabile restituirii motivului ori modelului şi interpretării lor sincere, bazate pe trăirea directă. Astfel recepţionăm, în aceeaşi viziune, motive peisagistice diverse, precum Cheiul Dîmboviţei la Bucureşti, Canal Grande la Veneţia sau podurile pe Sena la Paris, identitatea unor asemenea privelişti privilegiate, încărcate de poezie şi istorie, fiind marcată de semnele iconice. Tot astfel recepţionăm armonii florale asemănătoare structural, diferite ca paletă, în « Garoafe », « Ortensii », « Flori de cîmp », ori « Muşcate din fereastră ». Tablourile îşi pot găsi fără dificultate locul în spaţiul habitatului uman de unde motivele înseşi sînt inspirate.

desen '84 (eforie)

Fără prea multă publicitate expoziţia « Desen '84 » s-a impus prin acurateţea, seriozitatea, sinceritatea şi nivelul ei calitativ. Aceste caracteristici sînt cu atît mai de preţuit, cu cît cuprinsul expoziţiei s-a bazat nu pe propuneri funcţie de un program ferm cu obiective urmărite în timp, ci pe desene în tehnici diverse selecţionate din ceea ce *există* în mod curent într-un atelier, adică în atelierele unui număr de 21 de tineri artişti. Condiţia *sine qua non* a unei asemenea situaţii o constituie, fără îndoială, diversitatea, pentrucă fiecare artist se prevalează de modul său propriu de *a vedea* şi de *a configura*, evitînd să expună lucrări cu date de factură stilistică omologabile vreunui grup, unei generaţii sau chiar vreunui maestru (ca model). În funcţie de factura lor originală i-am recunoscut în cele mai multe cazuri pe expozanţi. Şi nu este neapărat un merit să-i distingi, printr-un desen, pe Cristian Paraschiv, Mircea Muntenescu, Peter Csehi, Ana Golici, Mirela Isăilă Buciu, Tudor Nicolae, Vlad Micodin, Dan Mihălţeanu sau Olimpiu Bandalac, de pildă. Alteori am înregistrat date noi (pentru că informarea noastră este deficitară), despre Mihaela Isac Crişan, Daniela Wanda Maiorescu sau Doina Adam, de pildă. Ce îi asocia, totuşi, pe artiştii citaţi ca şi pe ceilalţi într-un ansamblu expoziţional? Un tip de atitudine comună, specific contemporană şi juvenilă (adică îndrăzneaţă, sinceră şi nonconformistă) faţă de *conceptul*, mai degrabă decît faţă de *genul acreditat*, al *peisajului*. Expoziţia a constituit o dezbatere — nu declarat polemică, ci pur şi simplu colocvială, dar tranşantă. Argumentul acestei dezbateri îl formulează cu claritate şi coparticipare Magda Cârneci în textul introductiv al catalogului, care merită a fi citat ca atare : « . . . peisajul păstrează o demnitate aparte, o recurenţă continuă în mediul românesc, care-i vine probabil şi din tradiţia locului, dar şi din legătura lui mai vizibilă cu o coordonată esenţială a oricărei imagini : spaţialitatea (. . .). Tocmai această dimensiune spaţială inerentă peisajului, abstrasă, degajată de lestul figurativ, este calitatea care face din peisaj o zonă intens exploatată, un zăcămînt mereu prelucrabil, un tărîm al inovaţiilor şi experimentelor de tot felul. Sau dimpotrivă fac din peisaj o cale de revenire benefică la contactul anteic, elementar, cu natura, ca sursă energetică a regăsirii de sine şi mai ales a regăsirii unui reper stabil al imaginii, întemeierea lui profundă, funciară în vitalitatea şi sensul realului ». De fapt, desenele tinerilor se înscriu într-o arie largă, de la *tărîmul inovaţiilor şi experimentelor* la acela al *contactului anteic cu natura*. Dacă se manifestă un accent polemic, acesta este dat în orice caz de raportul artistului cu natura, de atitudinea artistului faţă de natură, de realitatea dată şi, astfel, dezbaterea ar putea fi continuată, prin alte expoziţii care ar avea ca obiect atitudinile contemporane, de pildă, faţă de conceptul de obiect şi, de ce nu, faţă de figura şi chipul uman. Desenul este o modalitate cu totul convenabilă unor asemenea colocvii, pentru că prin desen putem reconstitui, evident, în imagine artistică, avatarurile drumurilor de la senzaţie şi percepţie la cunoaştere şi creaţie. Asemenea expoziţii ale tinerilor sînt profunde în semnificaţii şi bogate în sugestii.

andrei paleolog

artă şi istorie (rîmnicu vîlcea)

Iniţiativa Comitetului pentru cultură şi educaţie socialistă al judeţului Vîlcea de a organiza în sălile Muzeului judeţean din Rîmnicu Vîlcea expoziţia de artă plastică *Istorie şi artă* deschisă sub semnul jubiliar al aniversării a patru decenii de la victoria revoluţiei sociale şi naţionale, antifasciste şi antiimperialiste de la 23 August 1944, şi în cinstea Congresului al XIII-lea al P.C.R., s-a înscris firesc, şi în acelaşi timp cu o pondere deosebită, în ansamblul manifestărilor culturale şi artistice cu caracter festiv desfăşurate în întreaga ţară.
La Muzeul de artă din Rîmnicu Vîlcea, obiectul de valoare istorică a fost alăturat operei de artă, iar pictura istorică a înaintaşilor a fost deliberat aşezată în vecinătatea imediată a lucrărilor moderne cu temă istorică. În mod inspirat, organizatorii vîlceni au ştiut să alăture chipul ctitorilor şi eroilor de odinioară de chipul ctitorilor şi eroilor de astăzi. Cu alte cuvinte, prin imagini grăitoare, cu atenţie selectate, s-au văzut omagiate, aici, atît personalităţile şi evenimentele istorice intrate în conştiinţa poporului român, cît şi, în egală măsură, chipurile celor care azi făuresc destinul socialist al ţării.
Viziunea, modul în care artiştii de ieri au adus omagiu trecutului — au fost expuse lucrări de Anton Chladek, Arthur Verona, Marius Bunescu, Mac Constantinescu, Oscar Han — s-a văzut întregită de maniera în care artistul contemporan resimte şi transfigurează în imagine impactul istoriei : istoria ce transpare în motivul arheologic din pictura lui Nicolae Teodorescu (Curtea de Argeş), istoria ce încălzeşte motivul etnografic din pictura lui Adrian Şuşţea sau din sculptura lui Radu Pervolovici (Bucureşti) sau istoria intrinsecă a documentului reconsiderat ca motiv plastic de L. Ene (Rîmnicu Vîlcea).
Lucrările artiştilor au reflectat, deopotrivă, principalele etape ale edificării istoriei româneşti contemporane — de la marile şantiere energetice (Al. Ţipoia, V. Neagu, G. Ioniţă), de la retortele laboratoarelor industriei chimice (G. Florea Naum) la grandioasa realizare pe care o constituie canalul Dunăre-Marea Neagră inaugurat în 1984 (C. Ritivoiu). Alături de creaţia tinerilor artişti, în majoritate membri ai cenaclurilor judeţene sau stagiari ai Uniunii Artiştilor Plastici, lucrările semnate de seniorii picturii româneşti contemporane — Virgil Almăşanu, Sabin Bălaşa, Horia Bernea, Ion Brodeală, Vasile Celmare, Marin Gherasim, Octav Grigorescu, Constantin Niţescu, Ariana Trâmbiţioni, Ion Ţarălungă, Mircea Vremir şi alţii — constituie tot atîtea repere sigure ce demonstrează modul în care creaţia plastică actuală integrează istoria de ieri şi de azi ca motiv permanent şi durabil.
Un loc aparte în cadrul expoziţiei vîlcene l-a ocupat grupajul lucrărilor semnate de Ion Mircescu, picturi ce promit, încă de la acest debut, evoluţia unui talent cu seriozitate angajat în istoria contemporană şi care, prin sensibilitatea cromatică şi temeinica înţelegere a motivelor plastice abordate pe care, deja, o dovedeşte îşi va găsi negreşit împlinire. Istoria românilor reconsiderată prin arta de astăzi ni se oferă precum un dar întors, un dar al civilizaţiei ce cumpăneşte puterea noastră de înţelegere faţă de trecut dînd, în acelaşi timp, măsura responsabilităţii ce o datorăm societăţii şi momentului istoric în care trăim. Expoziţia *Artă şi istorie* de la Rîmnicu Vîlcea a constituit, aşadar, un prilej de oportună reflectare aducînd, totodată, dovada că arta contemporană românească este în primul rînd martora faptelor prezentului nostru socialist care, în drumul său spre viitor, devine pe zi ce trece *istorie*. Deschisă în prezenţa tovarăşei Venerica Pătru — prim secretar al Comitetului judeţean de partid şi a preşedintelui Comitetului pentru cultură şi educaţie socialistă al judeţului Vîlcea, tovarăşul Ilie Bădiţescu, expoziţia s-a numărat printre manifestările artistice notabile ale anului.

rodica irimie-pascu

« atelier 35 » (sibiu, galeria sirius)

Reunite sub acest generic, lucrările de pictură, grafică, sculptură şi artă decorativă evidenţiază prezenţa creatoare, în cadrul filialei sibiene a U.A.P., a unui nucleu de tineri plasticieni, aflaţi unii pe drumul afirmării în artă, alţii în căutarea identităţii lor artistice. Asimilarea, pe coordonatele sensibilităţii şi temperamentelor plastice diferenţiate, a unor înnoiri de concepţie şi limbaj ale artei contemporane, diversitatea opţiunilor şi direcţiilor ideatice şi stilistice, impresia generală de acurateţe caracterizează selecţia în discuţie.
Demersurile pictorilor ilustrează o gamă diversă de preocupări, de la interesul pentru picturalitatea intrinsecă a mijloacelor de expresie, îndeosebi cele cromatice, în imagini de factură figurativă, circumscrise unor genuri bine definite de tradiţia picturii — natura statică şi peisajul (Marius David, Marian Verza, Marin Florea, Kasza Imre, Valer Tarcea), la compoziţia-metaforă, încărcată de semnificaţii simbolice (Mugur Pascu, Lucian Tarţa), cea cu accente suprarealiste (Eugen Dornescu) şi sintezele cromatice de factură abstractă (Olimpia Coman-Sipeanu).
Lucrările de grafică, toate realizate în tehnici « de şevalet », ilustrează, cu excepţia compoziţiei-parabolă transpuse în tuş de Iudit Fekete Kothay, afinităţi şi interferenţe cu viziunea şi mijloacele de expresie picturale, prin utilizarea unor tehnici mixte în care intervin efectele sugestive ale cromaticii şi prin modalităţile specifice de construcţie a formelor plastice (Traian Gligor, Wilhelm Dusil, Maria-Tereza Mureşan).
La sculptură, alături de piesa de mici dimensiuni, în lemn, concepută de Gavril Abrihan ca semn plastic al unor realităţi afective, se reţin compoziţiile în metal ale lui Florian Baciu, pentru valenţele plastice ale modelajului sensibil.
În sectorul artelor decorative, ansamblurile din sticlă impun atenţiei individualităţile creatoare a trei tineri înzestraţi cu fantezie, inventivitate şi o bună cunoaştere a rigorilor tehnice şi expresive ale genului — Elena Graure Tămâian, Ion Tămâian, Marian Pleşa — alături de care mai expun Cristina Abrihan, un panou decorativ textil, şi Vanda Lungu, două creaţii vestimentare.

elena graure, ion tămâian (sibiu, sirius)

Elena Graure şi Ion Tămâian, absolvenţi ai Institutului de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca, au prezentat o expoziţie cu lucrări din sticlă (în cadrul activităţii Atelier 35). Piesele pe care le creează cei doi tineri artişti nu aparţin exclusiv nici zonei utilitarului, nici celei a decorativului, ele sînt structuri plastice complexe, cu un statut aparte, reunite în ansambluri a căror sintaxă se alcătuieşte după rigorile concepţiei şi viziunii personale. Transparentă sau opacă, colorată sau incoloră, sticla este modelată şi turnată în volume şi forme dintre cele mai diverse, în funcţie de fantezia şi inventivitatea autorilor. Uneori, formele sînt masive, amintind structurile geologice (Ion Tămâian — « Transformări tectonice », Elena Graure — « Dialog »), alteori sînt zvelte, aeriene, întruchipînd morfologii aparţinînd unui regn ciudat, vegetal sau zoomorf (Elena Graure — « Metamorfoze », « Comunicări şi concordanţe », Ion Tămâian — « Medium ») ori reiau motive antropomorfe în interpretări cu sugestii de relicve arheologice (Ion Tămâian — « Amintiri dintr-un muzeu »). Prezenţa culorii, în tonuri şi nuanţe subtile, cu efecte de preţiozitate ale tentelor aurii, conferă acestor piese o anume căldură, un aer de intimitate, calităţi ce le recomandă spaţiilor interioare, pe care le pot modela şi îmbogăţi cu valori plastice. Avînd un statut plurivalent, obiectele acestea transgresează cu uşurinţă din aria decorativului în cea a utilitarului sau invers. O « Farmacie cosmică », de pildă, imaginată de Elena Graure, dincolo de aparenţa utilitară a pieselor ce o compun, este şi o compoziţie cu intenţii ludice.
Concepute cu bun gust şi fantezie, beneficiind de acurateţea execuţiei tehnice, creaţiile celor doi tineri plasticieni promit o evoluţie creatoare ce se cere urmărită cu interes.

cătălin davidescu

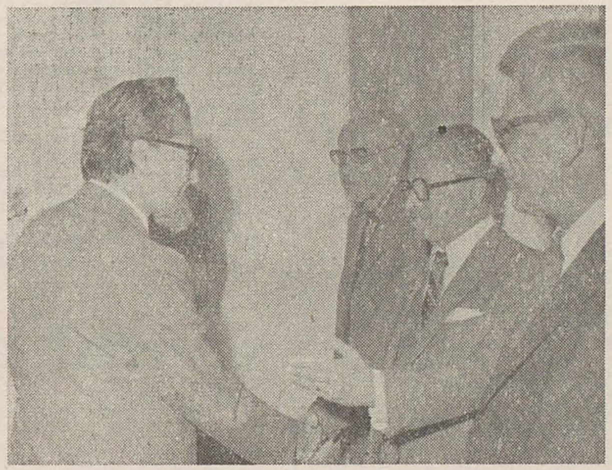
viorel penişoară-stegaru (craiova, galeriile arta)

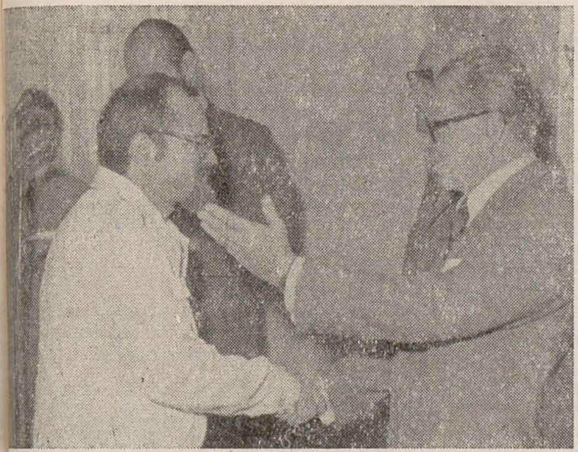
Artist cu preocupări complexe, cunoscut în special prin activitatea sa de peste două decenii ca scenograf la Teatrul Naţional din Craiova, Viorel Penişoară-Stegaru ne oferă acum o primă personală de pictură şi grafică, expoziţie ce-i rotunjeşte şi completează personalitatea în pragul aniversării celui de-al V-lea deceniu.
Contactele efemere cu opera sa pe simezele expoziţiilor judeţene, interjudeţene şi uneori republicane sînt menite acum să se formuleze într-o opinie critică mai amplă care să-i contureze şi să-i confirme maturitatea creatoare.
Format la o bună şcoală de pictură românească unde are ca mentori pe Vasile Dobrian, Dan Hatmanu, Gheorghe Şaru şi Catul Bogdan, el încearcă să depăşească aceste afinităţi şi afectivităţi reuşind să găsească un limbaj propriu aspiraţiilor sale. Frecventînd cu precădere peisajul dar şi natura statică, pictorul îşi construieşte lucrările în zona pitorescului, conform disponibilităţilor sale fără însă a supralicita « dulcele » sentimentalism (« Sibiul vechi », « Trăsura mare », « Toamnă clujeană », « Gard vechi »). Rămînînd fidel aparenţelor, artistul operează în planul expresiei cu un limbaj esenţializat în care se simt rezultatele benefice ale unor repetate epurări de detalii puţin semnificative. Motivul este abordat îndeobşte într-o dispoziţie de calm, preocupările de scenografie, nu lipsite de consecinţe în planul picturii, se impun în modul de orchestrare a elementelor într-un bine echilibrat întreg.
Fascinat de jocul unei cromatici vii, uneori chiar de tentă fovă (« Pălăria gri », « Trandafiri », « Flori mari »), artistul reuşeşte să îşi menţină lucrările într-un de admirat echilibru compoziţional.
Opţiunea certă pentru pastel se conjugă cu aceea pentru un anumit spaţiu ce se conturează a fi mai mult decît o simplă delimitare geografică, o adevărată dimensiune afectivă a Deltei. Surprinsă cu reală plăcere, această zonă este transpusă sub imperiul unor impresii cumulative în eterice schiţe de griuri colorate, artistul păstrînd însă intact respectul pentru datele realităţii (« Sălcii », « Canal la Sulina », « Lunca Dunării », « Lotcă răsturnată »). Contaminată de un veritabil fior liric, imaginea Deltei se constituie, astfel, într-un emblematic spaţiu-metaforă al gîndirii sale plastice.
Viorel Penişoară-Stegaru, structură de tip solar, îşi concepe arta într-un obiect al tihnei unde dominante sînt, indiferent de modul exprimării şi tehnică — ulei sau pastel — atmosfera de inefabil poetic şi armonia calmă pe coordonatele căreia îşi reorganizează şi vizualizează universul.

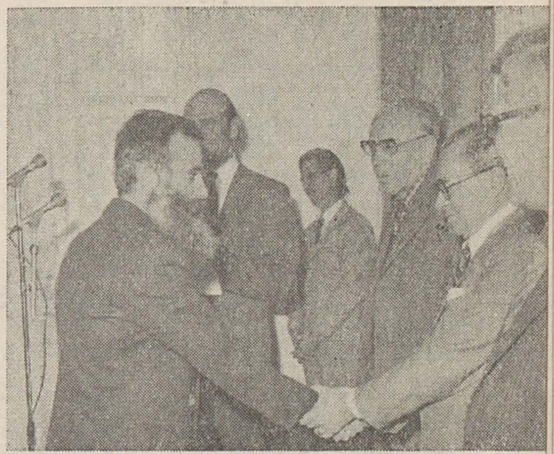
https://biblioteca-digitala.ro

premiile uniunii artiștilor plastici pe anul 1983

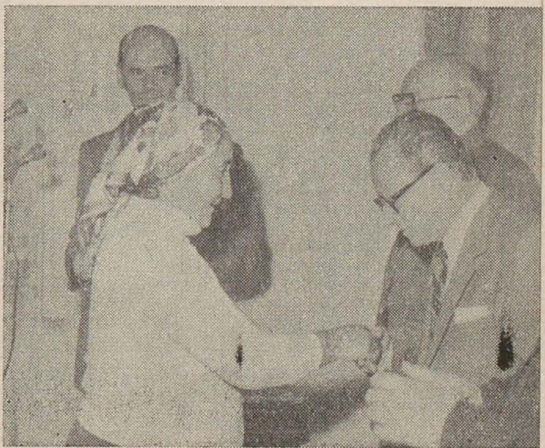
La 24 octombrie 1984 a avut loc la sediul central al Uniunii Artiștilor Plastici festivitatea de decernare a premiilor U.A.P. pe anul 1983,







Premiul special al U.A.P. – Ligia Macovei
Marele Premiu al U.A.P. – Viorel Mărginean
Premiul pentru artă monumentală – Virgil Mihăescu
Premiul criticii – Gabriela Pătulea-Drăguț
Premiul pentru pictură – Ștefan Câlția
Premiul pentru sculptură – Gheorghe Iliescu-Călinești
Premiul pentru grafică – Francisc Deak
Premiul pentru artă decorativă – Cela Grigoraș Neamțu
Premiul pentru design – Vlad Calboreanu
Premiul pentru scenografie – Emilia Jivanov
Premiul pentru critică – Mihai Drișcu
Premiul revistei ARTA – Ion Stendl
Premiul de tineret – Gheorghe Adam
Premiul de creație populară – Ana Bistran **și frații** Paul și Iosif Haszman



https://biblioteca-digitala.ro

artistul însemnări și schițe

ioana beldiman

« Este oare absolut necesar să scriu o carte în toată regula? Montaigne scria cum îi venea, Acestea sînt cărțile cele mai interesante ». nota Eugène Delacroix, în celebrul Jurnal, la 7 mai 1850. Desigur că artistul viza atît resursele estetice ale genului literar respectiv, memorialistico-eseistic, cît mai ales bogăția de experiență (de viață și creație) putînd fi cuprinsă într-un asemenea document; viza rolul sincerității în confesiune și posibilitatea cititorului de a se confrunta cu o altă experiență decît a sa. În fond, a ține un jurnal este un exercițiu de punere în ordine a propriului univers, o formulă de dialogare neîntreruptă cu tine însuți. (« Acest caiet îmi va reproșa inconsecvențele » se prevenea pe sine, Delacroix).

Celui dornic să pătrundă în esența fenomenului artistic, în lumea atelierului, fie aceasta prin intermediul jurnalului de artist, i se propune șansa de a putea reconstitui, mai aproape de ceea ce a fost, o personalitate creatoare în unicitatea ei. Este ce ne oferă jurnalul inedit al lui Mac Constantinescu, din care se reproduc acum cîteva fragmente. Însemnările se desfășoară pe parcursul a două caiete: primul, deschis la 12 august 1944 și mergînd pînă la 9 mai 1945 și cel de al doilea, gîndit ca « jurnal de atelier », început la 5 ianuarie și întrerupt la 29 iunie 1945.

« Ars longa, vita brevis » este dictonul pe care și-l repetă artistul, transformîndu-l în leitmotivul acestor notații.

Reîntors din refugiu în București în septembrie 1944, după o perioadă de relativă întrerupere a muncii de atelier, Mac Constantinescu își propune să se dedice studiului de modelaj și desen, mobilizîndu-și forțele ca într-o « stare de asediu ». Reluarea sistematică a studiului după model, văzut ca etapă necesară, premergătoare marilor realizări, se face cu luciditatea vîrstei și experienței de artă mature: « Port în mine această preocupare a exercițiului artistic căruia timpul meu trebuie să-i aparțină și n-am dreptul să-l fur... » (13 octombrie — 10 noiembrie 1944). Artistul împlinește acum 45 de ani. Este tocmai vîrsta pe care Benvenuto Cellini o recomandă la începutul biografiei sale, oamenilor de talent, spre a-și scrie memoriile, convins fiind că o experiență personală poate deveni utilă celorlalți, doar trecută prin filtrul reflecției mature.

« O voință de artă » dar și o îndîrjită voință de muncă prezidează acești ani din viața lui Mac Constantinescu. Își conseamnă astfel programul de lucru în tabele necruțătoare, defalcate pe zile și ore, neuitînd ca la sfîrșitul fiecărei săptămîni să traseze bilanțul, fie el și descurajator. (Caietul 2). Timpul este riguros împărțit între studiul teoretic (lecturi despre artă făcute în primele ceasuri ale dimineții), exercițiile de gimnastică necesare recuperării unei bune forme fizice și psihice și studiul în atelier — desen și sculptură.

Frecventa, după cum menționează cele două caiete (mergînd pentru o perioadă în paralel), atît atelierele din Peisajul Vilagros, * unde se făcea desen după nud, cît și studio-ul de balet al Floriei Capsali, unde se exersa în crochiul de mișcare și atitudine. Concomitent, consulta planșe, pentru a-și reîmprospăta noțiunile de anatomie artistică; stăpînirea lor prin exercițiul desenului și modelajului însemnînd pentru sculptor posibilitatea organizării unor compoziții armonios echilibrate: « În plastică nudul nu e scop, ci un pretext, fiind o arhitectură ideală ».

Concepția renascentistă privind funcția clarificatoare a desenului în decantarea ideii artistice (transmisă lui Mac Constantinescu și prin exemplul profesorului său Bourdelle), este reluată pe parcursul jurnalului și concentrată în formulele michelangelești — « Desenează Antonio desenează », « Lucrează Antonio, nu pierde timpul. . ». Frămîntările artistului devin secvențe de radiografie intimă a procesului de creație. Îl urmărim astfel pe sculptor recucerindu-și pas cu pas capacitatea de a se exprima prin desen, pentru a trece în cele din urmă la exercițiul modelajului; punct în care începe o nouă luptă: cea cu materia. Să precizăm însă că desenul nu e văzut doar în calitatea lui de simplă etapă pregătitoare a unei lucrări mai valoroase (mentalitate academistă), ci și ca operă în sine, conținînd suficiente argumente estetice ca să trăiască prin el însuși.

Confesarea unor preferințe spre anume perioade din istoria sculpturii (pentru gotic sau arhaicul grec de exemplu), reușește să lumineze mai mult imaginea ce-o avem despre opera artistului, deconspirînd soluții stilistice moderne pe care le adoptă în sculptură sau grafică.

O bună parte din notațiile caietului 1 este consacrată impresiilor privind concertele Filarmonicii (unele conduse de Enescu), spectacolele de teatru și balet, expozițiile, « bucurii ale spiritului » pe care Mac și le oferă în peisajul acestui Bucureștí postbelic, în care viața culturală renaște cu fervoare: « Bucuria de a fi într-un centru de cultură, cu teatru, concert, conferințe... » (9 oct.), « Marea bucurie » deschiderea expozițiilor... » (10 oct.).

Dragostea artistului pentru cărți, pentru tot ceea ce ele conțin ca zestre spirituală a omenirii, devine, așa cum se desprinde din paginile jurnalului, un element definitoriu pentru calitatea sa de intelectual, evocarea bibliotecii proprii, distruse sub bombardament, putînd fi considerată unul din cele mai frumoase omagii aduse cărților, la noi. Li se adresează direct, cu admirație și ardoare, ca unei ființe iubite:

« Sărmanele cărți scăpate din ruinele casei bombardate (...) Rănite cum sînt, cu cotoarele sfîrtecate, pline de toată pulberea molozului și cu schije înfipte între file, ar merita recompensa unor legături frumoase ca niște decorații. Pentru voi, cărți eroice, voi crea noi polițe de bibliotecă, vaste și confortabile ca Palatul Invalizilor ». (10 nov.)

Caracterul cursiv și ales al redactării acestui caiet, calitatea « literară » a unor fragmente, ne reamintesc faptul că Mac avea în spate un exercițiu mai îndelungat al scrisului **. Capacitatea de a reconstitui o atmosferă în exprimări concentrate, pline de sugestie (evocarea vechii biserici gotice din Sebeș, cu suprapuneri de amintiri venețiene, remarcabilul crochiu pe care i-l face lui Brâncuși), o anume alternare a accentelor de gravitate (în formulări condensate, de mare rezonanță poetică (v. pasajul dedicat cărților), cu nota de fin umor, toate acestea ajung să definească un stil cuceritor prin suplețe și vioiciune, purtînd amprenta unui spirit foarte cultivat.

Se conturează astfel pe parcursul lecturii, imaginea omului de cultură, de o remarcabilă deschidere. Sculptor și desenator prin studii și vocație, comentator al fenomenului plasticii, cunoscător în muzică (urmărea un concert după partitură), mare amator de balet și dans, cititor sensibil și avizat, Mac Constantinescu ne apare ca una din cele mai fin nuanțate și mai complete figuri de intelectual român din perioada interbelică și după aceea.

Forma îngrijită a redactării, o anume discreție și pudoare în ce privește detaliile vieții sale intime, ne fac să presupunem că poate nu a fost străină de autor, ideea publicării acestor note. Jurnalul lui Mac Constantinescu se separă aici de cel al lui Pallady (datînd din 1941), apropiindu-se în același timp de jurnalul lui Tonitza.

La 67 de ani, aflat în deplinătatea forței de creație și a spiritului său critic, stăpîn pe arta împărțirii timpului, Pallady își consemnează în primul rînd radiograma propriilor stări sufletești, exprimîndu-se de cele mai multe ori într-un stil telegrafic, de o tulburătoare directețe. (Sub acest aspect, pictorul ar fi fost, desigur, mai puțin dispus să ne ofere lectura însemnărilor personale). Formulează impresii atunci cînd este vorba de relațiile sale cu oamenii, dar întotdeauna opinii, cînd se referă la artă.

În cazul lui Mac Constantinescu se poate vorbi mai degrabă de un jurnal de atelier, bogat în reflecții despre artă și condiția artistului, în cel al lui Pallady despre un jurnal intim reflectînd într-o țesătură inextricabilă viața și opera.

Mărturisind temperamente foarte diferite, aceste documente de psihologia artei pentru noi, sînt văzute de autorii lor ca instrumente adjuvante în organizarea timpului, ca forme de autosupraveghere. Beneficiind de calitatea suverană a *autenticității* ele propun cititorului o fereastră deschisă spre orizontul creației.

Să așezăm deci, jurnalul ui Mac Constantinescu alături de ale confraților întru artă Pallady și Tonitza, și printr-un efort de dare a timpului înapoi, să ni-l închipuim pe Mac asemeni arhitectului Ioanide, contemporanul său, reluînd drumul creației în anii de după război.

Mac Constantinescu: Crochiuri (restituind un film sui-generis al figurilor și pozițiilor de balet), desen cărbune

* În aceste ateliere se putea desena după model, contra unei taxe plătită proprietarei imobilului.

** V. Mac Constantinescu, *Nudul în artă*, în « Cuvîntul », 2 aprilie 1932.

* În perioada 1930—1931, M. Constantinescu a susținut săptămînal rubrica plastică la ziarul « Cuvîntul ». A publicat cronici și eseuri despre artă în diverse ziare și reviste de cultură ale epocii: « Vremea », « Secolul », « Gîndirea », « Artă și tehnică grafică », « Universul literar », etc.

«jurnal de atelier»

(fragmente)

desenul — « pasiune și disciplină » (valéry)

mac constantinescu

Duminică 20 august 1944, Sebeș [1]

Flanări în jurul vechii biserici săsești. Pietre și statui roase de vreme, lucrate într-un stil sobru și simplificat de mare plasticitate. Statui de sfinți cioplite în spiritul și conștiinciozitatea unui Colas Breugnon — conștiinciozitate provincială. Cîteva fragmente arhitectonice, pietre înnegrite de vreme, zac îngropate în iarbă. Copiii se amuză sărind într-un picior, de pe o piatră pe alta, fără respect pentru marea lor bătrînețe.

Cu cîțiva ani mai înainte, la Veneția în preajma lui San Marco — aceleași jocuri fără grijă ale copilăriei se înfiripau în jurul unor lei de marmură roșie, lustruită de mîinile și hainele copiilor care s-au jucat de-a caii pe spinările lor, fără întrerupere de pe timpul lui Marco Polo pînă-n zilele noastre. (...)

Duminică 3 septembrie 1944

O mare impresie asupra mea au făcut întotdeauna sfinții « arhitectonici » ai sculpturii gotice.

Constructivi prin așezare și prin compoziția lor de cele mai multe ori plasați sub acel « daix » baldachin ridicat deasupra capului ca o încoronare de slavă, în ținuta lor dreaptă, cu picioarele lor rezemate pe o consolă ce închipuiește în imagine cioplită, duhul răului răpus, făuriți dintr-o piatră înnegrită de vremuri, roase de intemperii cu o intensitate variabilă după orientarea avută pe fațada catedralei.

Sulul timpului s-a desfășurat, jos la picioarele lor, în incinta liniștită și umbroasă a bisericii, plină de ciripit de păsări, de gungurit de porumbei în afară, de melodiile cristaline ale vocilor omenești și gravele acorduri de orgă venite din interior, străbătînd vitraliuri și pietre ca aburul plin de mireasmă sfîntă a cădelniței.

Fiecare ci cu viața și ritmul său. Desfăcută în timp am asistat pe nesimțite la un fel de istoric al costumului singurul element schimbător în această permanență de cadru creat pentru eternitate ca și zîmbetul ușor ironic al fețelor cioplite în piatră.

Luni 4 septembrie, 1944, Sebeș

Discuție despre necesitatea izolării artistului pentru un termen limitat în care timp să-și « pună ochelari de cal », să nu aibă altă preocupare decît elaborarea artei sale.

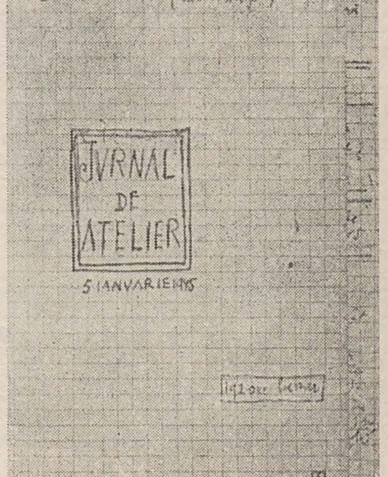
Se pune problema mediului creator. Ambianța intelectuală necesară menținerii unui nivel superior în creație. Acționează imediat asupra procesului de creație? S-ar părea că nu!

În acest caz izolarea într-un mediu lipsit de elemente « cerebralizante », însă plin de sucul marilor manifestări naturale — cadru plăcut ochiului, odihnitor pentru spirit, ritm sănătos trupului, strîns în disciplina regularității lucrului, ar forma terapeutica ideală rîvnei de creație, la temperatura calității artistului.

Revenirea acestuia în mediul « intelectual » al metropolei, ar face prezența sa cu atît mai prețioasă, iar arta sa cu atît mai respectată. Fără îndoială izolarea creatoare nu se face fără renunțări și sacrificii materiale. În schimb ce satisfacții de alt ordin!

Marți 5 septembrie 1944, Sebeș

Continuare la gîndurile de ieri... Există posibilitatea unei izolări creatoare în metropolă? S-ar putea răspunde cu da dacă am lua ca exem-

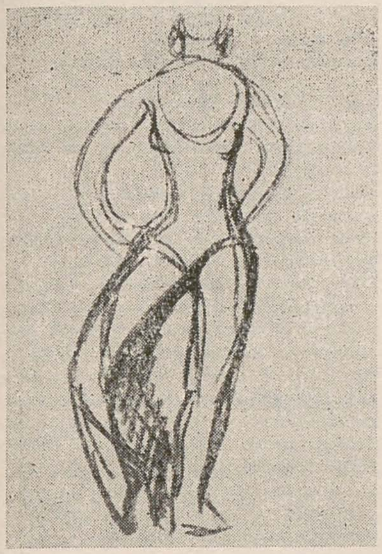
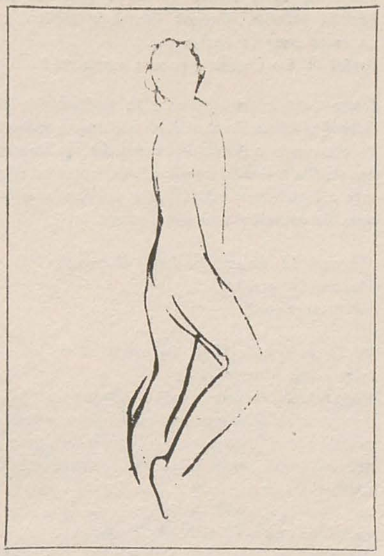


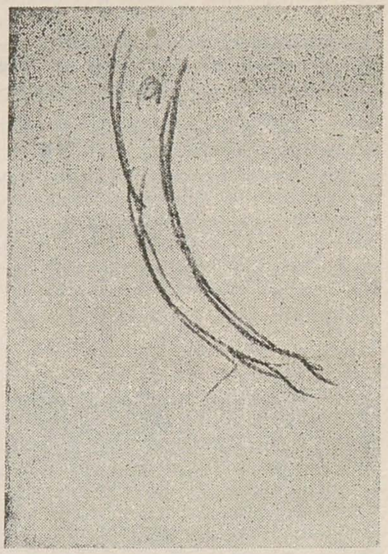
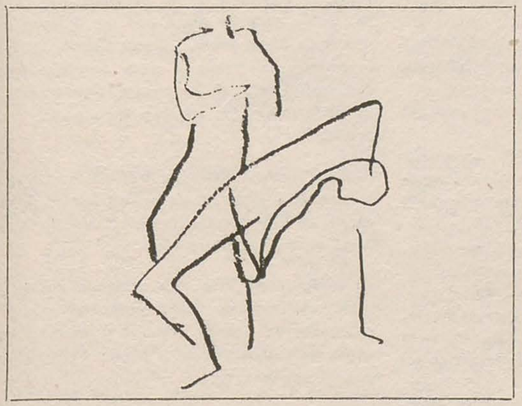
plu « cazul » lui Brâncuși la Paris. Am scris despre el odată că « Dumnezeu i-a dat odată viața și Brâncuși și-a creat-o a doua oară » sau mai degrabă s-ar putea spune că Dumnezeu dă viața omului, iar acestuia rar i se întîmplă să n-o strice de-a lungul drumului anilor. Totul este s-o menții cît mai conformă temperamentului cu care ai fost înzestrat și binelnțeles pusă în slujba aspirațiilor tale cele mai intime.

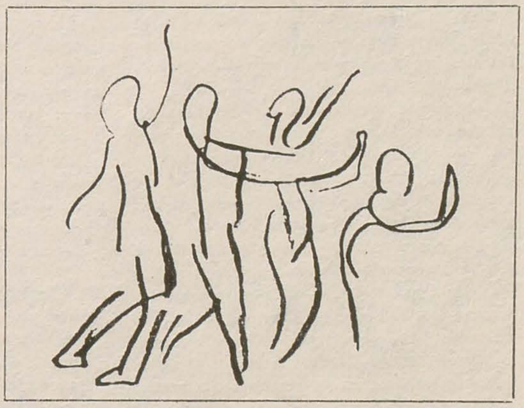
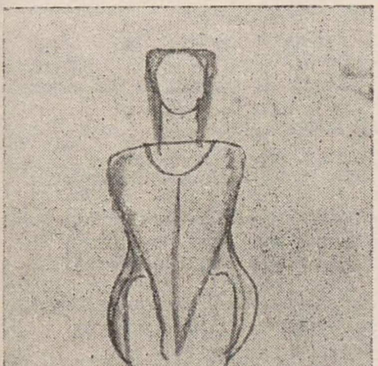
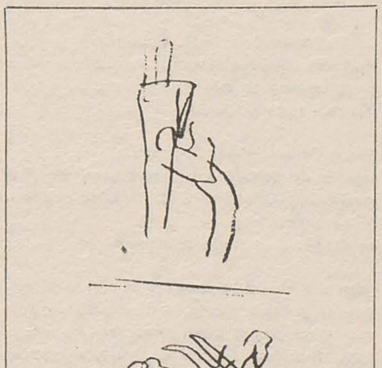
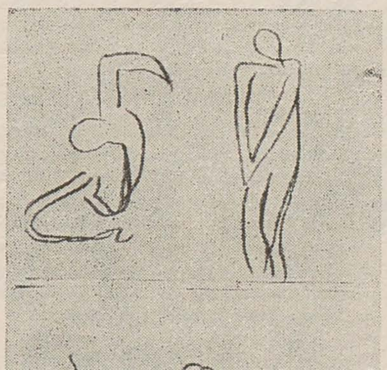
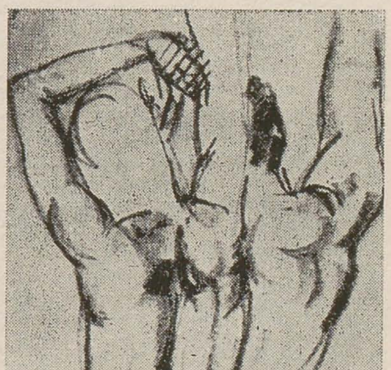
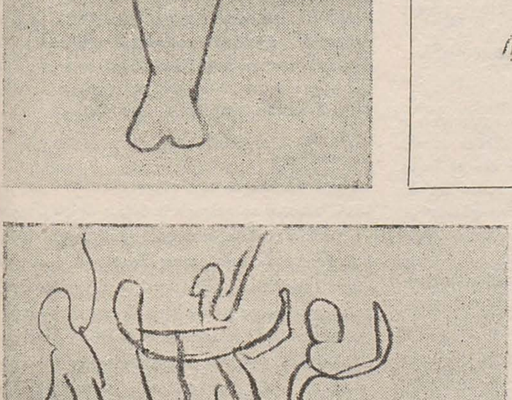
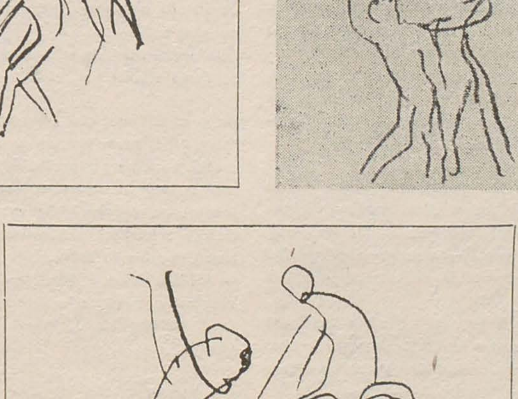
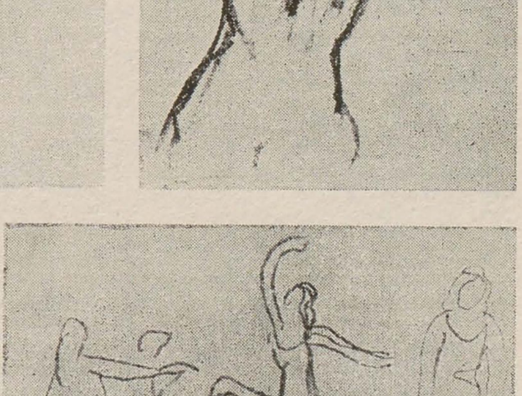
Pentru Brâncuși Parisul era cadrul atelierului în care-și depăna activitatea, acei cîțiva metri pătrați plini de pietroaie și scule, cu o viață punctată de sirena uzinei din apropiere și contactul cotidian cu micii furnizori alimentari din vecinătate.

La sfîrșitul zilei de lucru Parisul intra în viața sa cu vizitele cele mai variate de la putregaiul

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

intelectual al snobului fazandat la frăgezimea celor 17 ani a vreunei neofite. Rar ursul își părăsea bîrlogul, ca să facă o plimbare cu bicicleta în banlieu-ul duminical sau să traverseze oceanul în lumea nouă a mentalităților constructive [2].

Atît din mierea Parisului...

— Alt « caz »: Maurice Ravel compozitorul. Omul prins de mondenitate în timpul zilei, reintrat în el și în lumea sa creatoare în timpul nopții, cînd lucra străjuit de liniștea nopții. Sistemul acesta, extrem de obositor pentru organism, duce la destrămarea falimentară a fizicului.

Ceea ce s-a și întîmplat...

Există sistemul « de mijloc ». Aristide Maillol, care alternează viața între izolarea creatoare a Banyuls-ului și trepidația ritmului parizian care te atrage cu atît mai mult cu cît ești celebru și care nu vrea să țină seama de vîrstele artistului, chiar dacă este trecut de 80 de ani.

Este singurul fel de a face acceptabil acel « utile dulce » al lui Horațiu. (...)

Luni 9 octombrie 1944, București

Mă aflu în București de acum 10 zile adică de vineri 29 septembrie 1944. Am considerat venirea în orașul preocupărilor mele ca o descindere în pămîntul făgăduinței.

Fie că sînt atît de multe lucruri de făcut, fie că sînt eu prea grăbit, nu mi se pare însă că-mi fuge timpul printre degete cu o repeziciune care mă uluiește. Pînă acum n-am avut timp să mă apuc efectiv de antrenament. E drept că nici atelierul meu nu este pus la punct și n-am încă posibilitatea și timpul necesar ca să lucrez într-un atelier străin. În intervalul de la sosirea mea am reușit totuși să-mi aranjez sau mai degrabă să-mi improvizez interiorul, să-mi văd prieteni și treburi și chiar să-mi pierd o noapte. De acum jocul trebuie să fie strîns. Orele de activitate reglementate și respectate, altminteri va începe regretul zilelor sebeșene cu viață și mișcări molcomite, cu lume îndatoritoare și natură generoasă. (...)

Marți 10 octombrie 1944, București

Contactul cu muzele: primele desene studii după model viu și prima vizită a muzicii de Bach în pikup-ul locuinței mele. Încet, încet revine căldura unui interior de atîta vreme părăsit. (...)

Mulțumirea de a începe a face ceva. Spre exemplu antrenamentul de dimineață de la Academie. Începerea mișcării sculelor în lutul modelajului. Diminețile de lucru trebuiesc respectate cu sfințenie. Nici o altă preocupare înainte de orele 12 1/2 ziua.

București, 13 octombrie, 10 noiembrie 1944

A — Lucru-model (desen).

Exerciții după model în ședințe de sferturi și jumătăți de oră în atelierul din Vilagros. Modelul Lucreția, afară de cap care e aproape imposibil pentru corpul de armonie antică, pozează cu regularitate aproape cotidiană. Foile de hîrtie se adună din ce în ce în geamantanul pe care mi l-am propus să-l umplu. Progresul este însă destul de lent, deși am început o împrospătare a cunoștințelor anatomice. Pentru luna aceasta mi-am propus studiul trunchiului la care persist încă.

B — Lucru-portret (desen)

Am început acasă o serie de studii portret după Lilly[3]. Voi convoca și alte persoane și voi căuta să continui acest antrenament toată iarna, dacă voi avea răgazul necesar. Cum toate aceste schițe sînt făcute pentru cunoașterea mai bine a formelor feței unei persoane, spre ușurarea studiului în sculptură pe care îl voi face sau nu, este necesar desenul aceleiași persoane din mai multe poziții. Deși se observă oarecari progrese tehnice în desenul capului Lilly, trebuiesc făcute însă foarte multe studii de asemenea portrete, aș spune chiar cîte două pe săptămînă cel puțin.

C — Lucru-atitudini și mișcare (desen)

La studio-ul de balet al Floriei Capsali și la Trixy Checais, am început de două ori pe săptămînă ședințe de crochiuri rapide în timpul exercițiilor de dans. Consider aceste exerciții ca o completare a studiilor statice mai insistate de la atelierul din Vilagros. Siluete izolate sau grupate, inspirate după exercițiile baletului clasic sau ritmica evoluție liniară a acestor arabescuri vii, mușchi tineri ce se contractă și destind în libertate, atitudini de o plasticitate rară a unor corpuri de choree constituie o încîntare a spiritului, care pentru mine are valoarea terapeutică, a unui concert bun. Este floarea ornamentală și finală a edificiului desenului în genere de a cărui construcție sînt preocupat.

Iuțeala acestor crochiuri de mișcare merge cu o medie de 40 desene la oră.

D — Lucru-sculptura

Mai greu de demarat, modelajul este încă într-o fază preparativă. Un mic studiu de pămînt, o fetiță cu fructe stă de o lună pe seletă fără să o fi adus la stadiul satisfăcător. Foarte curînd voi trece la studiul portretelor și poate la cîteva interpretări după desene documentare de nud. Modelajul cere consacrarea unor ore zilnice mai numeroase.

E — Muzica

Concertul lui Enescu cu Filarmonica la Aro. Regăsesc ecouri din atmosfera de la Ateneu. Muzica lui Enescu, Simfonia făcută la 24 ani, suita de orchestră (ritmul din bourée) înălțătoare.

Regret că nu voi avea norocul să asist la ciclul simfoniilor lui Beethoven din lipsă de bilet. Mi-am pus în ordine discurile rămase — 103 opere muzicale (totuși). În compania unei dansatoare am ascultat la pik-up-ul meu « Petruschka » de Stravinsky.

G — Expoziție

Marea bucurie: deschiderea expozițiilor. Magdalena Rădulescu la Căminul Artelor. Atmosferă specifică, de snobi și artiști. Discuții și preocupări altele decît în fața sfarțului de cafeu. Lucrările Magdalenei Rădulescu cu fantezia și prospețimea obișnuită. Foarte feminină sensibilitate. Revăzut o bună parte din artiști. Mi-e dor de lucrări bune, de atmosfera de bună expoziție și de muzeu.

H — Gimnastică

Mediul special al sălii Mica la 8 dimineața. « Clubul Albescu »[4] cu operațiile dezbrăcării și a îmbrăcării pe goană, mingea bătută și aruncată în toate felurile, dușurile grăbite din jurul orei 9, totul presărat cu glume de oameni simpatici. Această activare a arderilor din organism pentru menținerea unui corp suplu și a unei bunestări morale, este urmată apoi în fața unei ciocolăți cu frișcă la Nestor.

Vineri 10 noiembrie 1944, București

Sărmanele cărți scăpate din ruinele casei bombardate din Mogoșoaia. Rănite cum sînt, cu cotoarele sfîrtecate, pline de toată pulberea molozului și cu schije între file, ar merita recompensa unor legături frumoase sau niște decorații. Pentru voi cărți eroice voi crea noi polițe de bibliotecă vaste și confortabile ca Palatul Invalizilor.

Acum 3 zile am fost pentru prima dată pe un teren de golf. Un joc al cărui rost am început să-l înțeleg. Mersul în aer curat, într-un peisaj fermecător de toamnă (paleta toamnei) făcînd turul celor 18 gropițe în calitate de « țuțăr » al jucătorului.

Un alt mers pe jos pe o zi tot atît de radioasă cum a fost cea de astăzi în campania unei agreabile persoane, discutînd pe sub bolțile de aramă ale șoselei. Symphonie d'automne?

Repetiție generală a Filarmonicii. Enescu conduce muzică franceză. Berlioz, Debussy, Ravel, César Franck...

L'après midi d'une faune, Daphnis et Cloé și Symphonie en Re îmi evocă tinerețea pariziană, după amiezele de duminică la Concerts Colonne. Coadă la Chatelet cu băieții (Bobescu, Georgescu, Jelescu, Vasilescu etc.) « voici le programme officiel avec toutes les analyses musicales » goana pe scări pentru cucerirea unui loc pe băncile galeriei, Gabriel Pierné la pupitru și en route pour la Cythère...

Astăzi la Aro Enescu a condus magistral!

Schițe după mișcări de dans la studio-ul Floriei Capsali și al lui Trixi. A fost mai mult o ședință de observație a formelor de mișcare. În special am studiat membrul inferior. Sveltețea coreutelor este o încîntare a ochiului și o exaltare a spiritului de calitatea unui bun concert.

Miercuri 15 noiembrie 1944 București

Modelaj în atelier.

Voluptate aleasă!

Joi 16 noiembrie 1944, București

Inter arma silent musae!

Goana după păstrarea timpului hărăzit sculpturii și încercarea de scurgerea lui din ghiarele celor neînțelegători care vor să-l răpească.

Atîtea și atîtea luni și ani pierduți de la începutul războiului! Inutil pierduți...

Vineri 17 noiembrie 1944, București

Repetiție generală a Filarmonicii. Beethoven Simfonia I, Simfonia a II-a și Ouvertura la Egmont.

Dirijor Enescu. Ținută superioară. Masă la Cina cu Paul și Adi. Lung, fast, montare! Schițe la studio cu Florica.

Încercarea de pătrundere din ce în ce în spiritul mișcării dansului.

Seara ședință de sculptură în atelier la lumina artificială. Încercare de redarea unei « muzicalități » plastice a unei modeste compoziții sculpturale « Fetița cu fructele ».

Continuarea preocupărilor de studii anatomice.

Sîmbătă 18 noiembrie 1944, București

Coreutele studio-urilor de dans. Tinerețe exuberantă prin gelburi armonioase, mușchi tari și supli și draperii ce mulează atît de felurit corpul în mișcare.

Perpetuă încîntare a ochiului și spiritului. Muzicalitatea unui corp în dans...

Luni 20 noiembrie 1944, București

Reluarea dificilă a desenului după zile de pauză și cu un corp de model necunoscut...

Am rupt toate schițele!

Vineri 24 noiembrie, București

Desene de portret după reproduceri de figuri medievale. Duritate de daltă în luptă cu lemnul și cu piatră.

Le combat avec l'ange continue

Încercare de interpretare în pămînt după schițele de mișcare făcute la studiourile de dans. Incomplete pentru a-mi putea servi cu eficacitate. Trebuiesc însoțite de anumite explicații scrise, altfel în cîteva zile se uită o mulțime de detalii prețioare interpretării. Liniile fugare nu sînt suficiente.

Lutul opune oarecare rezistență. Trebuie neapărat să încep studiul portretului.

Încep să văd mai clar defectele desenelor ce am făcut pînă acum precum și a celor ce lucrez astăzi. Simt nevoia unei discipline din ce în ce mai strînsă în observația formelor. Să fie un început de progres? De asemenea găsesc că trebuie schimbată dimensiunea formatului hîrtiei. Cel puțin la dublu.

— Mă întreb dacă ședințele de crochiu la Vilagros nu le-aș reduce la 3 pe săptămînă în avantajul lucrului de sculptură la atelierul meu propriu.

Îmi priește mediul de tinerețe și artă care-l petrec în afara atelierului meu, bineînțeles în tovărășia caietului de schițe. Sînt ținut într-o frumoasă tensiune artistică, de mare stimulare. Îmi place prietenia spirituală a lui L. care aduce conversația sa agreabil în sfîrșitul de zi al atelierului.

Mai deasă cercetare a studiilor după nud lucrate în ultima vreme. Încercări de interpretare în toate felurile. Nu trebuiesc cituși de puțin lăsate în inerția geamantanului în care sînt depozitate. Toate firmiturile timpului trebuiesc strînse în șorțul atelierului și utilizate.

Arta e așa de lungă... Timpul e atît de scurt...

Luni 27 noiembrie 1944, București

Atmosferă de lucru la atelierul din Pasagiul Vilagros. Lucru, 2 modele, activitate de început de săptămînă.

Atmosferă de lucru în studio-ul meu. Încercat interpretări în modelaj după desene.

Mi-am procurat un fel de memento anatomic de buzunar cu planșe foarte explicite.

Cred că de mîine, programul săptămînei va suferi o modificare. Voi continua desenul la Vilagros în fiecare dimineață, în locul sistemului alternativ de o zi da și una nu.

Bineînțeles că ardoarea preocupărilor plastice m-a făcut să neglijez foarte serioase treburi de ordin practic.

Desenul portret făcut după coana Anișoara Mateescu este mediocru.

Va trebui să încep săptămîna aceasta portretul în pămînt!

Sînt atîtea lucruri de pus la punct...

Marți 28 noiembrie 1944, București

În studiile mele de desen nud am început un format de hîrtie dublu. Pentru figurile întregi în picioare nu găsesc o mare deosebire față de formatul redus de pînă acum. Figura capătă în importanță în pozele așezate sau în detalii.

Pe scena teatrului Alhambra la sfîrșit de repetiție. O atmosferă încărcată de muncă într-un decor obosit, ca și persoanele care au muncit de dimineață pînă la acea oră tîrzie.

La studio-ul lui Trixi. Cu anatomia Poché în mînă am urmărit cu deamănuntul mușchii picioarelor în diferite atitudini și mișcări. De asemenea volumele calme și grațioase ale picioarelor tinerelor coreute.

O repetiție în strada Uranus a unei trupe de balet cu Oleg Danovschi.

O mulțime de cunoscuți. Pianiști, dansatori, decoratori, compozitori și chiar asistență. Mi se propune ca dimpreună cu Florica Cordescu (care a făcut decorurile unuia din balete), să execut măști pentru diferitele și multiplele personagii ale unei acțiuni care se petrece pe stradă în fața unei case cu locuințe multe.

Petrec 2 ore în atelierul meu montînd pămîntul pentru un cap al coanei Anișoara.

Desenez apoi un cap din seria gotică.

Pretutindeni se simte o atmosferă de muncă de fiecare ceas, în special a tinerilor artiști.

Miercuri 29 noiembrie 1944, București

Continuat desenele format mare. Din cauza obligațiilor mondeno-familiare am ratat toată după amiaza de lucru la atelierul meu, sau mai exact cele 2 ore pe care le prevăzusem în programul săptămînal pentru ziua de azi.

---

[1] După bombardarea Bucureștilor la 4 aprilie 1944, artistul se retrage la Sebeș (Alba), unde va rămîne pînă la începutul lunii septembrie.

[2] Crochiul sintetic trasat de Mac Constantinescu, parizianului Brâncuși, este rodul contactelor directe avute și a frecventării celebrului atelier din Impasse Ronsin, în perioada 1924—1925. V. Mac Constantinescu « Brâncuși » în « Cuvîntul » din 4 martie 1930 și M.C. « Evocări », în « Colocviul Brâncuși », Ed. Meridiane, București, oct. 1967, pp. 112—115.

[3] Este vorba probabil de pictorița Lilly Verea.

[4] Studio-ul particular de balet deschis de Floria Capsali își avea sediul în imobilul Societății « Mica » (situat pe Calea Victoriei și cunoscut ulterior sub numele de « Blocul Nestor »).

https://biblioteca-digitala.ro

meridiane

elena vitchevici

costel badea: medalia de aur la perugia

Comitetul de organizare al prestigiosului « Concurs internațional de ceramică artistică » de la Perugia a anunțat (printr-o corespondență în care sînt incluse și cordialele felicitări de rigoare) că la a XXIV-a ediție a concursului, desfășurată în vara anului 1984, Costel Badea a fost distins cu Medalia de aur pentru lucrarea intitulată « Memoria timpului » (în il.). Se cuvine să menționăm că, pe lîngă un Premiu III obținut în 1972, Costel Badea este astăzi deținătorul a patru medalii de aur la Perugia. Prima a fost obținută în 1970 (pe tema « Obiect de posibilă reproducere »), a doua în 1973 (pe tema « Ecologia »), a treia în 1978 (pe tema « Omul și orașul »), iar a patra, decernată recent (pe tema « Vîrsta a treia »), sculptorul-ceramist român arătîndu-se a fi, prin calitatea operei sale, care poartă mesajul nostru dincolo de frontiere, un autentic favorit al concursului de la Perugia.

wanda mihuleac: laureată la biella și rijeka

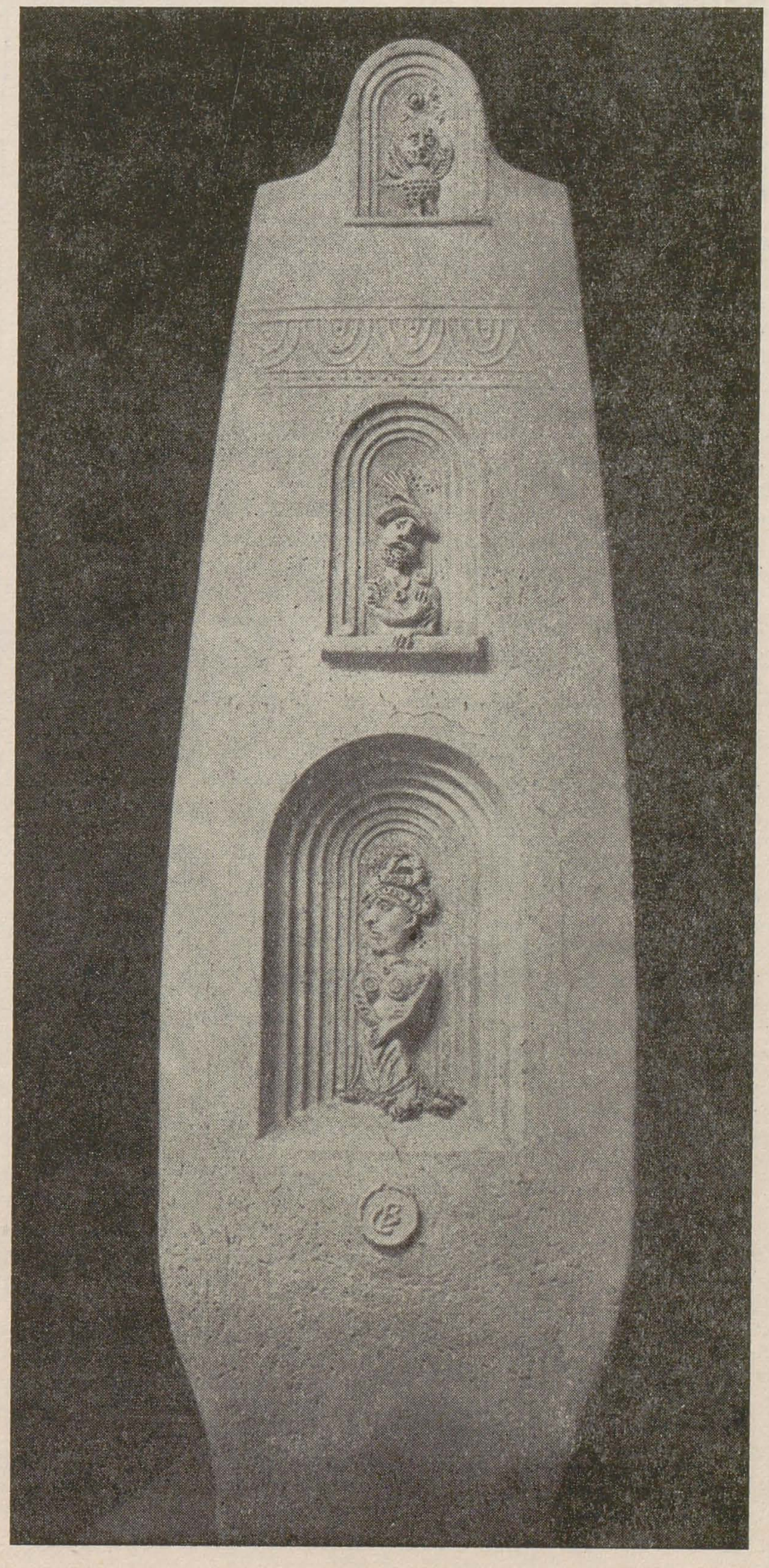
Juriul ediției 1983 al tradiționalei competiții de gravură « Premio Internazionale Biella » a comunicat recent că Wanda Mihuleac a fost distinsă cu Premiul Special al Juriului pentru gravura « Proiect pentru infinit II ». E interesant de arătat că la fiecare ediție a concursului se participă pe bază de invitații personale remise artiștilor de pretutindeni la recomandarea unor cunoscuți critici de artă din Italia, Franța, Republica Federală Germania, Marea Britanie, Statele Unite ale Americii, Polonia și Iugoslavia. La ultima ediție, pe baza acestor invitații au participat 277 artiști din 49 de țări. Juriul, care a fost alcătuit din cunoscute personalități ale vieții artistice: Carlo Bertelli, Jean Clair, Vani Scheiwiller, Ryszard Stanislawsky, a decernat — după cîteva ture de scrutin — șapte premii.
La a cincea ediție a « Expoziției internaționale de desene originale » de la Rijeka (1984), Wanda Mihuleac a fost distinsă cu Premiul Muzeului de Artă Modernă din Rijeka, pentru desenul intitulat « Trăsătura — materie și memorie ». Juriul internațional al expoziției și concursului a fost prezidat de cunoscutul critic de artă francez Georges Boudaille.

arta românească la londra

Anunțată printre informațiile culturale importante ale ziarului londonez « Morning Star » și comentată apoi amplu, cu pertinență și căldură, în paginile ziarului « Times » de către reputatul critic de artă John Russell Taylor (care în cursul anului 1983 ne-a vizitat țara), la Leighton House (una dintre galeriile londoneze de artă de prestigiu, situată în Kensington) s-a deschis în primul trimestru al anului 1984 o reprezentativă expoziție de sculptură și tapiserie românească. (Este vorba, de fapt, despre o colecție selecționată, cuprinzînd tapiserii de Lucrezia Pacea, Teodora Moisescu Stendl, Anna Tamás și sculpturi de Gheorghe Iliescu-Călinești, Liviu Russu, Napoleon Tiron, Alexandru Călinescu-Arghira, Mihai Buculei, Ioan Deac-Bistrița, Cristian Bedivan, Nicolae Șaptefrați, care a fost inițial itinerată cu succes, începînd din 1982, în Norvegia (Lillehammer, Bergen, Oslo, Stavanger), Danemarca (Herning, Arhus, Copenhaga) și, în sfîrșit, în Marea Britanie unde primul vernisaj a avut loc la Norvich.
Dintr-o corespondență destul de cuprinzătoare a ambasadei noastre la Londra, rezultă importanța acordată evenimentului, semnificațiile selecției de lucrări expuse, precum și interesul cu care expoziția a fost primită: « (. . .) La vernisaj a luat parte primarul din Kensington Chelsea Borough, care a relevat în cuvîntarea rostită cu acest prilej bogăția tradițiilor artei și culturii din țara noastră reflectate și de unele tapiserii și sculpturi incluse în această expoziție. Totodată, doamna Iain Hanham a apreciat diversitatea modalităților de realizare a lucrărilor prezentate, coloritul și desenele specifice creației artistice românești, exprimînd convingerea că această expoziție va facilita o mai largă cunoaștere a realizărilor artelor plastice din țara noastră în Marea Britanie. În cadrul acestei manifestări, David Boston, directorul Muzeului Horniman din Londra, a prezentat o expunere privind dezvoltarea artelor plastice din România precum și a artei populare care influențează puternic creația artistică românească. În acest context a evidențiat aportul deosebit al lui Constantin Brâncuși la dezvoltarea sculpturii românești și universale precum și influența acestuia asupra creației unora dintre sculptorii prezenți cu lucrări în expoziția de la Leighton House. (. . .) ».
Succesul real repurtat de expoziție a determinat, de altfel, programarea și redeschiderea ei, în cursul lunii august, la cunoscuta galerie londoneză « Mall », de asemenea cu o serioasă reputație, situată în Trafalgar Square.

elena bronițki la geneva

Am primit (cu o oarecare întîrziere) cîteva informații despre prezența gravurii noastre contemporane în cadrul festivităților prilejuite la Geneva de Ziua internațională a femeii, dar care merită a fi relatate, deopotrivă, pentru semnificația acestei prezențe și cadrul în care ea a avut loc. Manifestările culturale și artistice au fost organizate la Geneva de Grupul special — egalitatea și drepturile femeii (înființat în 1982 în cadrul Organizației Națiunilor Unite). În programul manifestărilor care au avut loc la Palais des Nations au fost înscrise conferințe, o gală de filme și o expoziție internațională la care au participat artiste invitate din șapte țări de pe trei continente: Elena Bronițki (România), N. Chanex și M. Först-Buttler (Elveția), G. Guilermin-Deplante (Franța), M Lal (India), M. A. Sanchez-Escalona (Spania), E. Smaage (Danemarca) și J. Sulic (Argentina).



ecouri române în presa britanică

cătălin davidescu

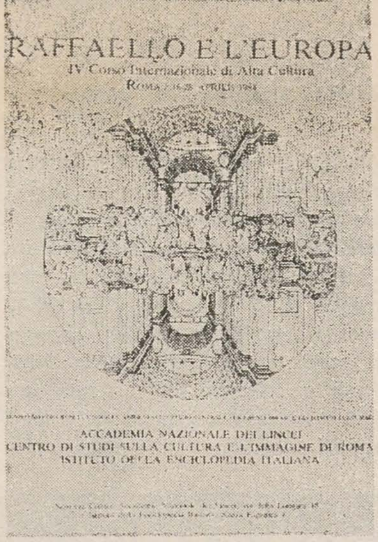
În numărul din februarie 1984 al cunoscutei reviste britanice « Art and Artists », criticul de artă Mary Rose Beaumont publică un amplu articol, gen jurnal, însoțit de un bogat material ilustrativ, despre impresia pe care i-a lăsat-o contactul cu arta românească.

Venită la noi în țară în cadrul schimburilor culturale dintre România și Marea Britanie, Mary Rose Beaumont a susținut la București și Craiova o serie de conferințe cu tema « Pictura britanică contemporană ».

Vizitînd cu această ocazie Muzeul de Artă al R. S. România din București și Muzeul de Artă Craiova a rămas plăcut surprinsă de calitatea colecției de artă franceză existentă în patrimoniul național, de originalitatea « viziunilor » sculptorului Dimitrie Paciurea și de puternica individualitate a pictorului Ion Țuculescu — bine reprezentat pe simezele muzeului craiovean și pe care îl apropie, ca limbaj, de prima perioadă a creației confratelui său american Jackson Pollock. Un alt artist bine reprezentat la București dar mai ales la Craiova este Constantin Brâncuși, pe ale cărui urme a călătorit și la Tg. Jiu unde a rămas impresionată de monumentalitatea grupajului arhitectonic de excepție în creația artistului. Vizitînd apoi casa memorială din Hobița și colecția de artă veche românească de la Tismana, criticul subliniază evidența inspirației din arta populară românească în creația sculptorului. Finalul articolului constituie o entuziastă pledoarie pentru tezaurul nostru artistic dar și pentru frumusețea peisajului și căldura poporului nostru, ce au cucerit-o încă de la acest prim contact.

roma—raffaello e l'europa

În perioada 16—28 aprilie 1984 a avut loc la Roma cursul internațional



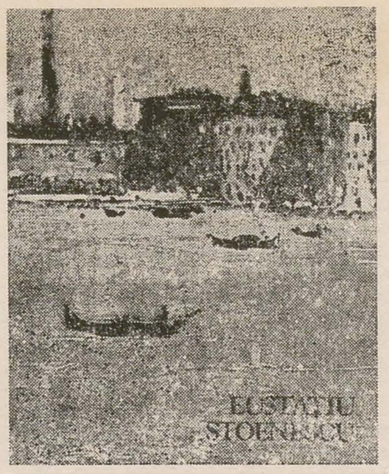
« Rafael și Europa » — aceasta fiind ultima manifestare de amploare dedicată aniversării a 500 de ani de la nașterea lui Raffaello Sanzio, personalitate de primă mărime a Renașterii italiene și internaționale.

Realizat în cadrul cursului de cultură veche al « Accademiei Nazionale dei Lincei » în colaborare cu Institutul Enciclopedic Italian, această manifestare de închidere a anului Rafael — inițiat prin hotărîre UNESCO în aprilie 1983 — sub înaltul patronaj al Președintelui Republicii Italiene, Sandro Pertini, și-a propus iluminarea complexelor implicații și influențe pe care le-a generat opera acestui pictor și arhitect de geniu din Renaștere pînă în zilele noastre în Italia și în întreaga Europă.

Cursul, de o înaltă rigoare științifică, avînd ca Președinte pe cunoscutul istoric și critic de artă Giulio Carlo Argan și ca Director pe Marcello Fagiollo, s-a bucurat de o largă participare a unor specialiști din întreaga lume printre care considerăm necesar să-i amintim pe: Cesare Brandi, André Chastel, Eugenio Garin, William Melczear, Cristof L. Frommel, Jean-Pierre Cuzin, Maria Antonetta Scarpati etc.

Țara noastră a fost reprezentată de istoricul de artă Grigore Arbore Popescu care a susținut conferința pe tema « Rafael și teoria artistică din Settecento ». La aceste comunicări au participat 30 de studenți, invitați de la muzee de artă din Europa și S.U.A.

În finalul acestui curs a avut loc o masă rotundă la care au luat cuvîntul Giuseppe Montalenti — Președintele Accademiei Nazionale dei Lincei, Carlo Pietrangeli — Directorul Muzeelor Vaticanului, Giulio Carlo Argan și Matthias Winner — Directorul Bibliotecii Hertziene — care au subliniat atît importanța acestui gen de manifestări în elucidarea problemelor complexe de artă puse în discuție cît și cîștigul spiritual real pe care îl au astfel de întîlniri la înlesnirea unor contacte și confruntări directe între specialiști.



cărți/idei

eustațiu stoenescu redescoperit

barbu brezianu

Cu cîtă nejustificată indiferență s-a trecut peste centenarul celui care a fost profesorul academician George Oprescu — istoricul și criticul de artă, întemeietorul unui prestigios muzeu ce adăpostea cîndva capodopere — de la Andreescu la Țuculescu, de la Picasso la Brâncuși — întemeietorul primului Institut de Istoria artei din România — așezămînt definit de Tudor Vianu drept « Școala profesorului Oprescu, care a generat o serie de autentici istorici și critici de artă. . . ».

Se știe desigur că profesorul Oprescu a fost, în 1946, și cel dintîi biograf al pictorului Eustațiu Stoenescu peste care de asemenea s-a așternut lințoliul uitării — ca și, de altfel, asupra unor autentice talente ale căror lucrări zac prin depozitele muzeelor — să ne gîndim de pildă la Nora Steriadi, Elena Popeea, Paul Miracovici — fără să omitem personalitatea complexă, fără seamăn a nedreptățitului Carol Popp de Szathmary, fiecăruia dintre aceștia cuvenindu-li-se o retrospectivă.

Eustațiu Stoenescu a fost pînă mai ieri ocolit, poate și din pricină că a murit departe de țară, la New York, în 1957. Dar iată că după mai bine de un sfert de secol de la săvîrșirea lui din viață, istoricul de artă Paul Rezeanu care i-a consacrat deja o întreagă sală în Muzeul Colecțiilor de artă din Craiova, precum și pagini întregi în volumul de precise referințe și de foarte multe informații inedite — volum intitulat « Artele plastice în Oltenia » — publică de astă dată o bine venită monografie* dedicată marelui pictor craiovean. Autorul a întocmit o lucrare deosebit de serioasă, bine documentată, însoțită de o cronologie și o bibliografie esențială, adusă la zi. Cariera, de fapt ascensiunea artistică a lui Eustațiu Stoenescu este urmărită pas cu pas. Sînt consemnate participările lui nu numai la expozițiile din țară, dar, în limitele posibilului, și la cele de peste hotare, chiar și după 1944. Meritorie ni se pare și destăinuirea unor date necunoscute, ori puțin știute, din activitatea artistului; de pildă faptul că a realizat numeroase cartoane de tapiserie în Franța, iar în Danemarca « silit de împrejurări, s-a angajat ca pictor la o manufactură de porțelan »; sau că la Craiova — după cum se știe — a dotat cu o nouă pictură ctitoria familiei — biserica Sf. Gheorghe Nou — trudind vreme de zece ani « cam o lună în fiecare vară », ducînd la bun sfîrșit lucrarea cu ajutorul lui Alexandru Ciucurencu și al soției sale Ana Asvadurova[1]; ni se mai spune că l-a încurajat pe Mircea Olarian sau că trecînd prin Egipt a executat portretul președintelui Nasser ș. a. m. d. De fapt tocmai dexteritatea și măiestria cu care realiza portretele — « aceste naivități și versatilități mondene » — cum spune Paul Rezeanu — au adus faimă celui care a nemurit atîtea capete încoronate, personalități culturale și politice, femei din protipendadă cît și « metresele bancherilor ».

Omul Stoenescu este văzut de autor prin viscolele istoriei contemporane și judecat cu suficientă severitate, defectele fiindu-i date în vileag fără menajamente. În cele mai dramatice împrejurări artistul a rămas insensibil — bunăoară la martiriul celor uciși în 1907 sau al victimelor celor două războaie mondiale. El a lăsat astfel imaginea unui om « elegant, zîmbitor, dar indiferent, cu o apetență neobișnuit de mare pentru succes. . . orgolios și distant ». Rezervele lui Paul Rezeanu nu se aplică însă și picturii lui Eustațiu Stoenescu: în unele peisaje, naturi statice, dar mai ales portrete, el descoperă și prețuiește « un mare maestru », referindu-se îndeosebi la portretul Elenei Văcărescu (pentru care, în 1915 a fost, alături de Luchian, medaliat — tablou pe care regretăm de a nu-l putea vedea reprodus în volumul de față), apoi portretul Henrietei Delavrancea, al lui Ștefan Popescu, Panait Istrati, Constantin Disescu, C. D. Fortunescu, Constantin Brâncoveanu, C. I. Parhon ș.a.

În cuvinte vibrante, autorul pune în valoare opera majoră a iscusitului meșter; iar cele 20 de reproduceri în culori (și mult mai puțin cele 36 în alb-negru), ne ajută indirect să ne dăm seama de personalitatea acestui artist în mod injust ținut ani de zile sub obroc. Această lungă uitare se datorește, poate, și faptului că pictorul reabilitat, a desfășurat în mare parte activitatea sa artistică peste hotare — pînzele lui fiind răspîndite în numeroase colecții particulare și publice apusene.

În 1931, un important critic de artă francez scria că Stoenescu « deși este român este al nostru pentru că la noi și-a făcut cariera și are dreptul să-i aducem omagiul pe care-l merită. . . » — ceea ce l-a determinat pe dramaturgul I. Valjan, într-o uitată cronică plastică, să replice că și noi « îl revendicăm cu toată mîndria și-l socotim numai împrumutat ».

Iată că, prin grija Editurii Meridiane, Paul Rezeanu ne restituie acest « împrumut » artistic în chiar anul centenarului nașterii pictorului român. Este un merit ce-i revine autorului pe deplin.

* Paul Rezeanu, *Eustațiu Stoenescu*, ed. « Meridiane », București, 1983. Redactor Dan Pineta

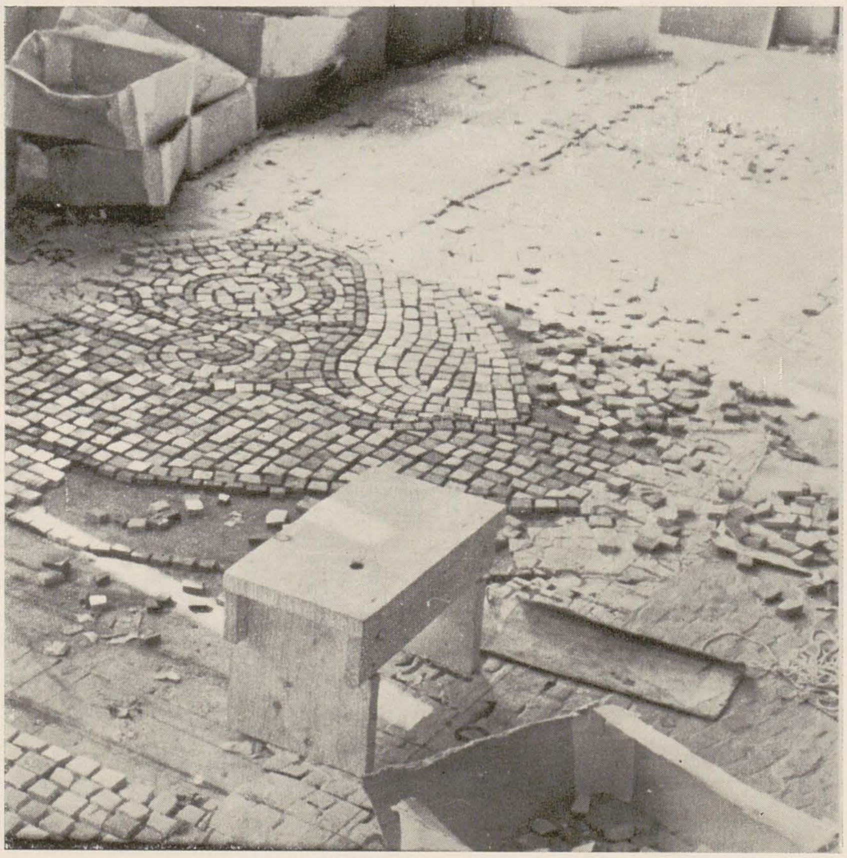
[1] În legătură cu această lucrare, muzeograful Cătălin Davidescu a descoperit recent că modelul lui Eustație Stoenescu pentru « Sfîntul Gheorghe răpunînd balaurul », a fost viitorul pictor Ion Țuculescu.

https://biblioteca-digitala.ro

Indice selectiv 1984

Achiței, Gheorghe, Cărți/idei: Ion N. Sușală, Culoarea cea de toate zilele, nr. 2, p. 41
Ailincăi, Cornel, « Artă, educație, sens », nr. 4, p. 33
Alexa, Tiberiu, Retrospective culturale din publicistica românească, nr. 6, p. 22
Alexa, Tiberiu, Prin ateliere la Oradea (Maria Urzsinyi, Egyed Judit, Veturia Brândaș), nr. 6, p. 30
Alexa, Tiberiu, 66 de ani de la Unirea Transilvaniei cu Țara, nr. 12, p. 3
Babeți, Coriolan, Lidia Ciolac, nr. 1, p. 19
Babeți, Coriolan, Parcul de sculptură de la Deta, nr. 3, p. 23
Babeți, Coriolan, Colonie de pictură la Cenad, nr. 3, p. 23
Babeți, Coriolan, Alexandru Chira: utopia expiatorie a « fiului rătăcitor », nr. 4, p. 24
Babeți, Coriolan, Cristian Paraschiv: pictura ca « loc » arheologic, nr. 4, p. 29
Babeți, Coriolan, Cincizeci de ani în « provincia pedagogică » a artei, nr. 4, p. 31
Babeți, Coriolan, « Artă, educație, sens », nr. 4, p. 34
Barbosa, Octavian, Octav Grigorescu, nr. 7, p. 28
Barbosa, Octavian, Trienala de sculptură mică 1984, de la Budapesta, nr. 11, p. 34
Bârleanu, Eftimie, Un grandios și însuflețitor program, nr. 12, p. 2
Beldiman, Ioana, Pagini pentru un istoric al revistelor de artă românească nr. 4, p. 60
Beldiman, Ioana, Artistul — însemnări și schițe, nr. 12, p. 36
Berendei, Marcel, Duicu Sorin Sebastian, Intinerar medieval la Jiul de jos, nr. 2, p. 12
Bratu, Anca, « Portul popular de sărbătoare din România », nr. 11, p. 11
Brezianu, Barbu, Oltenia lui Henri H. Catargi, nr. 2, p. 14
Brezianu, Barbu, Jurnalul nr. 2, p. 37
Brezianu, Barbu, Cărți de galantar: Urmuz, nr. 9, p. 19
Brezianu, Barbu, Cărți/idei — Paul Rezeanu: Eustațiu Stoenescu, nr. 12, p. 40
Bușneag, Olga, Victor Pârlac, nr. 2, p. 25
Bușneag, Olga, Ateliere (Liviu Gheorghe și Ion Marinescu), nr. 2, p. 34
Bușneag, Olga, Vasile Kazar, nr. 4, p. 14
Bușneag, Olga, Miniaturi textile, nr. 6, p. 37
Bușneag, Olga, Desenele lui Octav Grigorescu, nr. 7, p. 25
Bușneag, Olga, Ileana Balotă, nr. 7, p. 35
Bușneag, Olga, Teatrul dramatic « Maria Filotti » din Brăila, nr. 8, p. 30
Butunoiu, Marius, Un grandios și însuflețitor program, nr. 12, p. 2
Catargi, Henri H., Catargi despre Pallady, nr. 2, p. 15
Cârneci, Magda, Reveria. Muzeul. Craiova, nr. 2, p. 16
Cârneci, Magda, Țuculescu, un model al creației, nr. 2, p. 17
Cârneci, Magda, Ateliere (Suzana Fântânariu, Florica Anastasescu, Elisabeta Dorobăț), nr. 2, p. 27
Cârneci, Magda, Dorin Crețu, nr. 4, p. 54
Cârneci, Magda, Desen-Poezie, nr. 5, p. 33
Cârneci, Magda, Coriolan Hora, nr. 6, p. 14
Cârneci, Magda, Succesul unui debut: Ion Mureșan, nr. 6, p. 21
Cârneci, Magda, Prin ateliere la Oradea (Ujvárossy László, Ujvárossy Kerekes Gyöngyi, Maria Mureșan, Ovidiu Budurean), nr. 6, p. 32
Cârneci, Magda, Jurnalul galeriilor, nr. 9, p. 35
Cioculescu, Barbu, Cărți/idei — Andrei Cornea: « Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină », nr. 9, p. 37
Ciucă, Valentin, Aurel Băeșu, seducția peisajului, nr. 12, p. 11
Coban, Grigore V., Ilie Boca, nr. 4, p. 48
Constantinescu, Mac, Un jurnal de atelier (fragmente), nr. 12, p. 36
Cornea, Andrei, Cărți/idei (V.V.: Bîcikov « Estetica antichității tîrzii »), nr. 9, p. 37
Dan, Călin, Salonul republican de grafică, nr. 1, p. 4
Dan, Călin, Teodora Moisescu Stendl, nr. 1, p. 21
Dan, Călin, Irina Aszalos, nr. 1, p. 27
Dan, Călin, Lucia Teodorescu Maftei, nr. 1, p. 28
Dan, Călin, Octavian Ciocșan, nr. 2, p. 26
Dan, Călin, Ladislau Vinczeffy, nr. 2, p. 26
Dan, Călin, Ateliere (C. Niculescu), nr. 2, p. 33
Dan, Călin, Jurnalul galeriilor, nr. 4, p. 55
Dan, Călin, Muzeul Țării Crișurilor, o capodoperă, nr. 6, p. 16
Dan, Călin, Prin ateliere la Satu Mare (Ion Popdan, Erdei Ștefan, Iosif Petkes), nr. 6, p. 24
Dan, Călin, Prin ateliere la Oradea (Biró Geza), nr. 6, p. 32
Dan, Călin, Bienala '84, sculptura, nr. 7, p. 9
Dan, Călin, Margareta Sterian: Longevitatea jocului, nr. 8, p. 24
Dan, Călin, O călătorie extraordinară, nr. 9, p. 26
Dan, Călin, Iacob Dezideriu, nr. 9, p. 28
Dan, Călin, Teatrul american azi, nr. 12, p. 20
Davidescu, Cătălin, Theodor Aman sau mirajul personalității, nr. 2, p. 18
Davidescu, Cătălin, Artur Segal inedit în România, nr. 12, p. 8
Davidescu, Cătălin, Jurnalul galeriilor, nr. 12, p. 28
Dobrian, Vasile, « Stare de dor — poeți și pictori țărani », nr. 11, p. 11
Drăguț, Vasile, Revista Arta la Craiova, nr. 2, p. 3
Drăguț, Vasile, Ateliere (Ilie Marinescu, George Vlăescu, Mihai Trifan), nr. 2, p. 27
Drăguț, Vasile, « Arta » — trei decenii, nr. 4, p. 2
Drăguț, Vasile, Ion Vlasiu, nr. 4, p. 9
Drăguț, Vasile, Brăduț Covaliu, nr. 5, p. 24
Drăguț, Vasile, Revista Arta la Satu Mare și la Oradea, nr. 6, p. 2
Drăguț, Vasile, Paul Erdös, nr. 6, p. 12
Drăguț, Vasile, Prin ateliere la Satu Mare (Paulovics László, György Albert, Major Ildiko), nr. 6, p. 24
Drăguț, Vasile, Prin ateliere la Oradea (Nicolae Jakobovits, Marta Iakobovits), nr. 6, p. 28
Drăguț, Vasile, Bienala de grafică — Brno 1984, nr. 9, p. 9
Drăguț, Vasile, Vasile Pintea: Ilustrații la Panait Istrati, nr. 9, p. 31
Drișcu, Mihai, Monica Flămând, nr. 1, p. 16
Drișcu, Mihai, Simona Runcan, nr. 1, p. 17
Drișcu, Mihai, Doina Levința, nr. 1, p. 23
Drișcu, Mihai, Sultana Maitec, nr. 1, p. 24
Drișcu, Mihai, Paula Ribariu, nr. 1, p. 31
Drișcu, Mihai, Carnet de critic (IV), nr. 1, p. 32
Drișcu, Mihai, Ateliere (Olimpiu Barbu, Nicolae Predescu, Gabriel Bratu), nr. 2, p. 36
Drișcu, Mihai, Străulești, nr. 3, p. 21
Drișcu, Mihai, Instinctul jocului, nr. 4, p. 13
Drișcu, Mihai, « Trîmbele de vedenii » ale lui Kazar, nr. 4, p. 15
Drișcu, Mihai, George Filipescu, nr. 4, p. 20
Drișcu, Mihai, Sorin Ilfoveanu, nr. 4, p. 26
Drișcu, Mihai, Carnet de critic (VII) (O mică porțiune din cea mai mare masă rotundă), nr. 4, p. 37
Drișcu, Mihai, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 32
Drișcu, Mihai, Ștefan Câlția: Amintiri despre Márquez, nr. 9, p. 24
Drișcu, Mihai, Carnet de critic (VIII), nr. 9, p. 33
Flondor, Constantin, « Artă, educație, sens », nr. 4, p. 35
Frunzetti, Ion, R. Iosif, nr. 4, p. 44
Frunzetti, Ion, Gînduri la retrospectiva Iser, nr. 9, p. 3
Frunzetti, Ion, Vera Marcu, nr. 12, p. 16
Gherasim, Marin, Cîteva direcții în pictura românească contemporană, nr. 8, p. 18
Gherasim, Marin, Bienala de la Veneția, între tradițiile și viitorul artei, nr. 12, p. 25
Grigore, Vasile, Ion Popescu Negreni, nr. 7, p. 21
Grigorescu, Dan, Spațiul și culoarea, nr. 5, p. 16
Grigorescu, Dan, Friedlander și savoarea erudiției, nr. 11, p. 9
Grigorescu, Dan, « Estetica » lu Tudor Vianu — operă fundamentală, nr. 11, p. 26
Grigorescu, Dan, G. Leolea, nr. 4, p. 40
Grozdea, Mircea, Constantin Lucaci: Premiul Herder/1983, nr. 5, p. 34
Grozdea, Mircea, Pași hotărîtori în dezvoltarea artei de for public, nr. 11, p. 5
Guță, Adrian, Cîțiva reprezentanți ai generației tinere nr. 4, p. 51
Guță, Adrian, « Copilul în arta plastică », nr. 5, p. 1
Guță, Adrian, « Culoarea în pictura britanică », nr. 5, p. 29
Guță, Adrian, Gion Mihail, nr. 8, p. 26
Horșia, Horia, Rhea Silvia Radu, nr. 1, p. 10
Horșia, Horia, Tineri artiști la muzeu (Mircea Novac, Sorin Novac, Rusu Grigorian, Marcel Voinea), nr. 2, p. 22
Horșia, Horia, Ateliere (Viorel Penișoară-Stegaru), nr. 2, p. 29
Horșia, Horia, Jurnalul, nr. 2, p. 40
Horșia, Horia, Artistul și vîrsta de aur, nr. 4, p. 11
Horșia, Horia, Rodica Ungureanu, nr. 6, p. 19
Horșia, Horia, Lia Brândaș, nr. 6, p. 20
Horșia, Horia, Kruch jr și aventura dantescă, nr. 6, p. 20
Horșia, Horia, Prin ateliere la Satu Mare (Szatmary Agneta), nr. 6, p. 24
Horșia, Horia, Prin ateliere la Oradea (Elena Kruch, Bölöni Wilhelm, Bone Rudolf), nr. 6, p. 30
Horșia, Horia, Jurnalul, nr. 7 p. 39
Horșia, Horia, György Albert, nr. 10, p. 31
Horșia, Horia, Victoria Socialismului, nr. 12, p. 4
Horșia, Horia, Vedutele Ameliei Stoie Mărginean, nr. 12, p. 24
Horșia, Horia, Jurnalul, nr. 12, p. 28
Horșia, Olga, Prin ateliere la Oradea (Lepizsán F. Zita, Székly Elisabeta, Holló Barna), nr. 6, p. 32
Iliescu-Călinești, Gheorghe, Un grandios și însuflețitor program, nr. 12, p. 2
Ionescu, Adrian-Silvan, Jurnalul galeriilor, nr. 3, p. 34
Ionescu, Adrian-Silvan, (Cărți/idei: Tamara Timofeeva Korșunova, Kostium v Rossii; Erika Thiel, Geschichte des Kostüms, nr. 3, p. 35
Ionescu, Adrian-Silvan, Lupta poporului român pentru eliberare socială și națională, ilustrată în grafica românească, nr. 10, p. 25
Ionescu, Adrian-Silvan, Etnografie africană, nr. 11, p. 30
Ionescu, Radu, Catargi, inedit, nr. 2, p. 15
Ionescu, Teodor, « Culoarea în pictura britanică », nr. 5, p. 30
Irimescu, Ion, 1965—1984, ani de glorioasă istorie, de mari înfăptuiri socialiste, nr. 7, p. 2
Irimie-Pascu, Rodica, Jurnalul, nr. 2, p. 40
Irimie-Pascu, Rodica, Jurnalul, nr. 7, p. 40
Irimie-Pascu, Rodica, Jurnalul, nr. 12, p. 28
Ispir, Mihai, Figuri feminine în arta românească interbelică, nr. 1, p. 7
Ispir, Mihai, Tradiție și modernitate, nr. 2, p. 5
Ispir, Mihai, Ateliere (Elena Berindean, Paraschiva Mitrică), nr. 2, p. 33
Ispir, Mihai, (Cărți/idei: Vasile Drăguț: Fata morgana a Tassili, nr. 2, p. 41
Ispir, Mihai, Săliște, nr. 3, p. 17
Ispir, Mihai, Preliminarii la studiul relației culoare-spațiu la Pallady, nr. 5, p. 11
Ispir, Mihai, Cetăți și destine, nr. 6, p. 3
Ispir, Mihai, Prin ateliere la Satu Mare (Cristina Gloria Oprișa, Uszkay Erzsébet), nr. 6, p. 25
Ispir, Mihai, Artă și industrie la Oradea, nr. 6, p. 34
Ispir, Mihai, Recitirea arhitecturii tradiționale, nr. 8, p. 28
Kazar, Gheorghe, (Cărți/idei: François Cheng, Vid și plin, nr. 1, p. 38
Lăptoiu, Negoiță, Alexandru Mohi, nr. 1, p. 33
Lăptoiu, Negoiță, Pictura lui Teodor Harșia în consonanță cu sonoritățile spațiului transilvănean, nr. 4, p. 46
Lăptoiu, Negoiță, Aurel Popp, nr. 6, p. 9
Lăptoiu, Negoiță, Iosif Fekete, nr. 6, p. 9
Lăptoiu, Negoiță, Prin ateliere la Satu Mare (Ion Sasu), nr. 6, p. 25
Lăptoiu, Negoiță, Prin ateliere la Oradea (Aurel Pop, Mihai Tompa, Cornel Teodor Durgheu, Aurel Roșu), nr. 6, p. 32
Lăptoiu, Negoiță, Horea, Cloșca și Crișan în memoria artei, nr. 7, p. 13
Lăptoiu, Negoiță, Ioan Sima și aspirația spre ideal, nr. 12, p. 6
Malet, Rosa Maria, Joan Miró: procesul de creație, nr. 4, p. 63
Manole-Adoc, Gabriela, Un grandios și însuflețitor program, nr. 12, p. 2
Marian, Doina, Măgura, ediția a XIV-a, nr. 3, p. 12
Marcus, Solomon, Aspecte logice și semiotice ale culorii, luminii și umbrei, nr. 5, p. 9
Marcus, Solomon, Desen-Poezie, nr. 5, p. 32
Maxa, Florin, Culoare și context, nr. 5, p. 14
Paleolog, Andrei, Jurnalul galeriilor, nr. 12, p. 28
Paleolog, Mina, Jurnalul galeriilor, nr. 5, p. 40
Pamfil, Eduard, Barbu, nr. 3, p. 29
Pamfil, Eduard, « Artă, educație, sens », nr. 4, p. 33
Pamfil, François, Ateliere (Eustațiu Gregorian, Rodion Gheorghiță), nr. 2, p. 35
Pamfil, François (P. Francu), Tabere internaționale '83, nr. 3, p. 26
Pamfil, François, Crochiu de mișcare, nr. 3, p. 29
Pamfil, François, Traian Goga, nr. 6, p. 10
Pamfil, François, Rodica Ungureanu, nr. 6, p. 18
Pamfil, François, Prin ateliere la Oradea (Ana Maria Barbonța, Gheorghe Gherman), nr. 6, p. 34
Pamfil, François (P. Francu), Jurnalul galeriilor, nr. 7, p. 37
Pamfil, François, Dispozitivul Ciobanu, nr. 10, p. 29
Paradais, Claudiu, O premieră expozițională, nr. 4, p. 50
Pavel, Amelia, Virgil Almășanu, nr. 8, p. 22
Pavel, Amelia, George Oprescu: Pictura românească în secolul al XIX-lea (Cărți/idei), nr. 8, p. 37
Pavel, Amelia, Funcții ale culorii, nr. 11, p. 6
Petrescu, Paul, Sudul necunoscut al Olteniei, jurnal de cîmpie, nr. 2, p. 8
Petrescu, Paul, Barbu Brezianu, nr. 3, p. 29
Petrescu, Paul, Cărți/idei: Roswith Capesius, Siebenbürgisch-sächsische Schreinermalerei, nr. 4, p. 62
Petrescu, Paul, In memoriam Roswith Capesius, nr. 4, p. 62
Petrescu, Paul, Masivul Bihor, nr. 6, p. 5
Petrescu, Paul, Generoasa cîmpie a Satului Mare, nr. 6, p. 6
Petrescu, Paul, Muzeul Țării Crișurilor: visare la arta populară, nr. 6, p. 8
Petrescu, Paul, Păpușa — între document și basm, nr. 6, p. 22
Petrescu, Paul, Prin ateliere la Oradea (Nicolae Onucsan), nr. 6, p. 32
Petrescu, Paul, Artă și producție artizanală, nr. 6, p. 34
Petrescu, Paul, Comori ale creației artistice românești contemporane, nr. 10, p. 12
Petrescu, Paul, Culoarea în spațiul locuinței țărănești, nr. 11, p. 12
Pintilie, Andrei, Jurnalul galeriilor, nr. 1, p. 36
Pogorilovschi, Ion, « Copilul în lume », un ansamblu sculptural necomentat, nr. 5, p. 22
Pop, Ileana, Bienala '84, pictura, nr. 7, p. 3
Pop, Ileana, Quadrienala de arte decorative '84, nr. 10, p. 17
Popa, Corina, Arta în timpul Reformei, nr. 3, p. 38
Popescu, Dan Cristian, Traian Brădean, nr. 7, p. 34
Preutu, Marina, Prime contacte, prime impresii sătmărene, nr. 6, p. 23
Redlow, Theodor, Elena Hariga, nr. 1, p. 12
Redlow, Theodor, Casia Csehi Păpușoi, nr. 1, p. 13
Redlow, Theodor, Maria Cocea, nr. 1, p. 14
Redlow, Theodor, Ștefania Dobref Grimalschi, nr. 1, p. 15
Redlow, Theodor, Ioana Setran, nr. 1, p. 18
Redlow, Theodor, Iulia Oniță, nr. 1, p. 20
Redlow, Theodor, Alexandrina Gheție, nr. 1, p. 22
Redlow, Theodor, Ethel Lucaci Băiaș, nr. 1, p. 25
Redlow, Theodor, Lia Szasz, nr. 1, p. 30
Redlow, Theodor, Cum apar arătăniile, dialog cu Vasile Kazar, nr. 4, p. 16
Redlow, Theodor, Klara Tamas Blaier, nr. 4, p. 22
Redlow, Theodor, Simpozionul « Artă, educație, sens » nr. 4, p.
Redlow, Theodor, Silviu Băiaș, nr. 9, p. 20
Redlow, Theodor, Grafică din R. P. Bulgaria, nr. 11, p. 23
Redlow, Theodor, Tapiserie — desen — animație, nr. 11, p. 37
Redlow, Theodor, Jurnalul galeriilor, nr. 11, p. 39
Rezeanu, Paul, Eustațiu Stoenescu, inegalabilul virtuoz, nr. 2, p. 19
Rezeanu, Paul, Sculptorul Constantin Antonovici, nr. 3, p. 36
Roman, Andrei, Monolog, nr. 1, p. 35
Roman, Andrei, Fotografii de familie, nr. 8, p. 36
Roman, Andrei, Alternativa, nr. 9, p. 32
Săliștean, Ion, « Artă, educație, sens », nr. 4, p. 34
Săliștean, Oana, (Cărți/idei: Corrado Maltese, Dalla semiologia alla sematometria, nr. 6, p. 44
Săliștean, Oana, (Cărți/idei: Bruno Munari, Design e comunicazione visiva, nr. 6, p. 48
Sgarbi, Vittorio, Veronese — pornind de la o restaurare, nr. 10, p. 33
Shanes, Eric, Reîntîlnire cu Brâncuși, nr. 3, p. 30
Sterian, Paul, Despre vocație, cu Ștefan Constantinescu, nr. 4, p. 43
Suter, Constantin, Cartea de artă (Marin Mihalache: Ion Georgescu; Adriana Botez: Ștefan Ionescu-Valbudea; Adina Nanu: Ion Grigore Popovici), nr. 5, p. 31
Suter, Constantin, Jurnalul galeriilor, nr. 8, p. 34
Sușală, Ion, Spațiu topologic — spațiu tensional, nr. 11, p. 14
Tătaru, Marius, Arta și epoca Unirii, nr. 1, p. 3
Tătaru, Marius, Ateliere (Vasile Buz, Alexandru Isbașa, Ștefan Brădiceanu), nr. 2, p. 29
Tătaru, Marius, Iurnalul galeriilor, nr. 2, p. 37
Tătaru, Marius, Salonul Municipal '83, nr. 3, p. 3
Tătaru, Marius, Afișele revistei « Arta », nr. 4, p. 38
Tătaru, Marius, Culoare și construcție — evoluția unei atitudini, nr. 5, p. 7
Tătaru, Marius, Coriolan Hora, nr. 6, p. 14
Tătaru, Marius, Prin ateliere la Satu Mare (Adalbert Szilagy, Iza Uncov Dancea, Silviu Dancea), nr. 6, p. 25
Tătaru, Marius, Prin ateliere la Oradea (Cornel Abrudan), nr. 6, p. 32
Tătaru, Marius, Miniaturi textile, nr. 6, p. 37
Tătaru, Marius, Salonul umorului, nr. 6, p. 38
Tătaru, Marius, Echipa Măgura '83, nr. 6, p. 39
Tătaru, Marius, Jurnalul galeriilor, nr. 6, p. 41
Tătaru, Marius, 40 de ani de muncă și împliniri, nr. 8, p. 12
Tătaru, Marius, O existență paralelă: cartea ca obiect de « utilitate estetică », nr. 9, p. 29
Theodorescu, Răzvan, Pavel Codiță, nr. 11, p. 17
Theodorescu, Răzvan, Spațiu cromatic — stil — civilizație, nr. 11, p. 20
Titu, Alexandra, Culoare și spațiu în pictura românească, contemporană, nr. 5, p. 2
Titu, Alexandra, Arte decorative, nr. 6, p. 36
Titu, Alexandra, Un medalion Liana Petruțiu, nr. 12, p. 19
Vasiliu, Anca, Expoziția « Vatra », nr. 9, p. 6
Vasiliu, Anca, Dincolo de vitraliu, nr. 11, p. 24
Velescu, Cristian, « Obiect și subiectivitate în natura statică românească », nr. 7, p. 32
Vida, Gheorghe, Maria Ciupe, nr. 1, p. 26
Vida, Gheorghe, Rodica Stanca Pamfil, nr. 1, p. 29
Vida, Gheorghe, Ateliere (Marin Andreescu, Gheorghița Rusu, Iuliana Brăduț), nr. 2, p. 33
Vida, Gheorghe, Mattis-Teutsch și dialogul european al formelor, nr. 5, p. 19
Vida, Gheorghe, Prin ateliere la Satu Mare (Pászkán Mihály, Muhi Sándor), nr. 6, p. 28
Vida, Gheorghe, Prin ateliere la Oradea (Roman Mottl, Kiss Elek, Gheorghe Praja, Ioan Kristofi), nr. 6, p. 30
Vida, Gheorghe, Jurnalul galeriilor, nr. 9, p. 36
Vida, Gheorghe, Comori ale creației artistice românești contemporane, nr. 10, p. 5
Vida, Gheorghe, Jurnalul galeriilor, nr. 10, p. 36
Vida, Gheorghe, Alexandru Ghilduș și performanțele designului, nr. 12, p. 22
Vlasiu, Ioana, Theodor Enescu: Camil Ressu Cărți/idei), nr. 8, p. 38
Vlasiu, Ioana, Vasile Popescu, un criteriu, nr. 12, p. 13

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro